ANALES DEL **MUSEO DE AMÉRICA**

XVIII/2010



Anales del Museo de América

XVIII/2010





www.mcu.es
Catálogo de publicaciones de la AGE
http://publicacionesoficiales.boe.es/



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-11-046-1
ISSN: 1133-8741



Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Correspondencia
Anales Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6 (junto al faro de la Moncloa)
28040 Madrid
Teléfonos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37
Fax: 91 544 67 42
e-mail: museo@mamerica.mcu.es

ÍNDICE

La importancia del *Códice Tudela* y la escasa validez del *Códice Magliabechiano* para el estudio de la religión azteca: el mal llamado *Grupo Magliabechiano*

The importance of the *Tudela Codex* and the scarce worth of the *Magliabechiano Codex* for the study of the azteca religion: the wrongly named *Magliabechiano Group*

Juan José Batalla Rosado
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este trabajo presento el análisis comparativo de los códices coloniales del Centro de México que conforman el denominado *Grupo Magliabechiano*. Todos los miembros de este conjunto parten de la copia de su primer original: el *Códice Tudela*. No obstante, la dificultad para acceder al contenido pictórico y textual del mismo ha propiciado que la mayor parte de los investigadores utilicen para sus estudios de la religión azteca el llamado *Códice Magliabechiano*. Sin embargo, la grave degeneración de las pinturas y textos presentes en el *Códice Magliabechiano* puede causar múltiples errores sobre la información plasmada originalmente. Por ello, denominar a todo el conjunto como *Grupo Magliabechiano* supone dar una importancia excesiva a un documento que no la tiene.

Palabras clave: Códices mesoamericanos, *Códice Tudela, Códice Magliabechiano, Grupo Magliabechiano*

Abstract: In this work I present a comparative analysis of the colonial codices of the center of Mexico, which conform the so called *Magliabechiano Group*. Every member of this group starts from the copy of the first original one: the *Tudela Codex*. However, the difficulty to get to the pictorical and textual content of the above mentioned codex has provoked that the most part of the researchers use for their studies about azteca religion the *Magliabechiano Codex*. Nevertheless, the serious degeneration of the paintings and texts of the *Magliabechiano Codex* can cause multiple mistakes about the former information.
That is why calling *Magliabechiano Group* to the whole means giving a greater importance to something that does not actually have it.

Keywords: Mesoamerican Codices, *Tudela Codex, Magliabechiano Codex, Magliabechiano Group*

I. Introducción

Nuestra idea inicial era titular este artículo como *El bueno, el feo y el malo,* basado en el título que en España se le puso a la película realizada por el director italiano Sergio Leone en 1966: *Il buono, il brutto, il cattivo,* pero no lo consideramos muy científico. Para nosotros las razones son claras pues, como veremos, en el *Grupo Magliabechiano* hay tres códices que destacan por su importancia: *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América,* el Bueno; *Códice Fiestas* o *Códice Fiestas de los indios a el Demonio en dias determinados y a los finados,* el Feo; y el *Códice Magliabechiano,* el Malo.

A través de estas páginas presentaremos las pruebas que nos permiten denominar de este modo a estos documentos, destacando sobre todo que tras diez años demostrando en multitud de estudios que el *Códice Magliabechiano* es el "malo de la película" y que se trata de un documento que no es válido para el estudio de la cultura azteca en general y para su sistema religioso en particular (Batalla 2000, 2001, 2002a, 2002b, 2003a, 2007, 2008a, 2008b: 249-254, 2009, entre otros), aún sigue siendo la obra más utilizada de todo este grupo por la mayoría de los investigadores. Por el contrario, el *Códice Tudela* no es tenido en cuenta, salvo en contadas ocasiones, no por considerarlo el "malo" sino por el acceso dificultoso al mismo. En cuanto al feo, el *Códice Fiestas,* es como si no existiera.

De este modo, en publicaciones recientes sobre códices aún podemos encontrar lo siguiente tratando del *Grupo Magliabechiano:* "De acuerdo con diversos autores, son varios los manuscritos que derivan de un documento (Prototipo) realizado en el Centro de México entre 1529 y 1553, el cual fue destruido posteriormente. (…) Entre los documentos derivados de forma directa o indirecta de él están los tres que aquí se incluyen: el *Códice Magliabechi,* considerado como la copia más fiel al original; el *Tudela,* en donde se copiaron casi todas las pinturas y algunos textos y, un poco más tardío (principios del siglo XVII), el *Ixtlilxochitl* (…)" (Olmedo 2008: 21). O bien, tratando solo del *Códice Magliabechiano:* "Pertenece a un grupo de ocho documentos agrupados bajo el nombre de Magliabechiano, y parece ser la copia más exacta del *Prototipo,* del cual todos derivan" (Suárez 2008: 33). Estas afirmaciones sobre la genealogía del *Grupo Magliabechiano* están basadas en la tesis doctoral de E. H. Boone (1983), pero sus conclusiones fueron posteriormente modificadas por otra tesis doctoral (Batalla 2000, 2002a y 2003a[1]), en la que demostramos la inexistencia del Prototipo, tratándose las pinturas contenidas en el *Códice Tudela* del verdadero Prototipo que dio origen al conjunto que erróneamente denominamos *Grupo Magliabechiano*, pues el *Códice Magliabechiano* es el "malo" de todo el grupo, con lo cual realmente deberíamos utilizar *Grupo Tudela,* el "bueno", para reunir estas obras bajo un mismo apelativo indicativo de un origen común.

Consideramos que no es este el momento de presentar en extensión cómo se generó la genealogía del *Grupo Tudela* (véase Batalla 2000, 2001, 2002a, 2002b, 2003a, 2007, 2008a, 2008b: 249-254, 2009), pero sí queremos presentar un resumen de la misma.

---

[1] Nuestra tesis doctoral *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano* se encuentra en la página web de la Universidad Complutense de Madrid (Batalla 2000) y está editada en CD-ROM (Batalla 2003a), tratándose la edición referida de 2002a de un amplio resumen de la misma publicado en el volumen de estudio que acompaña la edición facsímil del documento (*Códice Tudela* 2002).

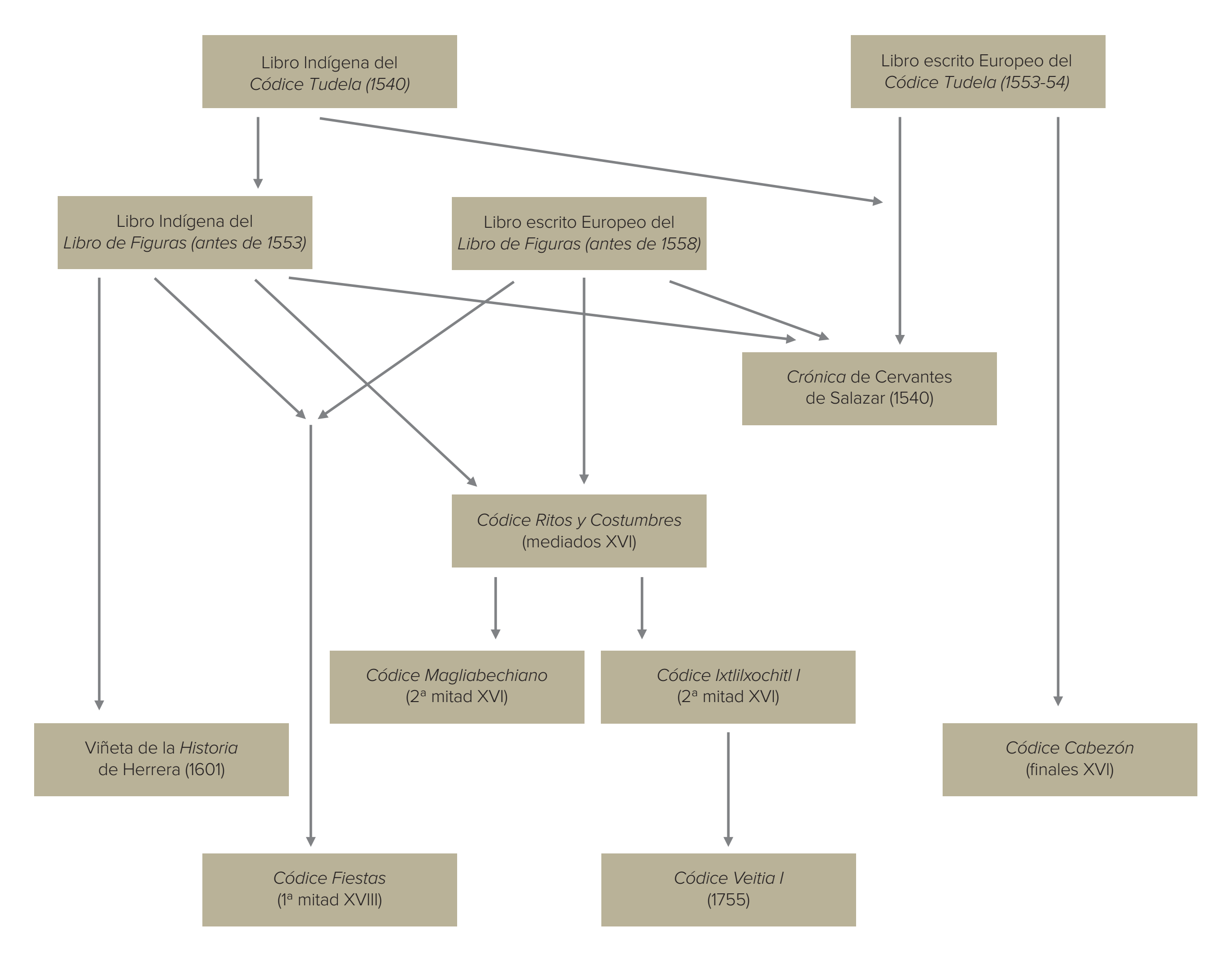


Figura 1. Genealogía del Grupo Tudela (Batalla 2008b: 252)

El *Grupo Tudela* es un conjunto de códices coloniales del Centro de México que describen la religión indígena. Se trata de documentos que son copia unos de otros a través de una obra original temprana, el *Códice del Museo de América* o *Códice Tudela*. De este modo, tras la diferenciación de lo que nosotros hemos dado en denominar Libro Indígena (pinturas) y Libro Escrito Europeo (textos explicativos) se pueden establecer claramente dos vías genealógicas respecto de las diferentes traslaciones que se fueron haciendo de los códices que conforman este conjunto (fig. 1).

Resumiendo la misma, mantenemos que hacia 1540, posiblemente en la Ciudad de México, se realizan las pinturas que conforman el Libro Indígena del *Códice Tudela,* aunque su Libro Escrito Europeo, compuesto por las glosas y textos explicativos de las imágenes, se plasma a partir de 1553. Así, entre 1540 y 1553 se hace una reproducción con igual formato y disposición del Libro Indígena del *Códice Tudela,* dando lugar al *Libro de Figuras,* hoy perdido, aunque no se copia de un modo idéntico, y una sección del *Códice Tudela,* el *tonalpohualli*, desarrollada pictóricamente de modo muy complejo en este, se reduce a una presentación breve, más sencilla y comprensible de los nombres logosilábicos de los veinte días, en el *Libro de Figuras*. Tras la inclusión por separado del Libro Escrito Europeo en cada uno de ellos por autores distintos, parten las líneas que establecen dos vías genealógicas, pues los textos no son iguales (véase fig. 1). Además, se unen algunas informaciones diferentes del contenido inicial de las pinturas, debido a intereses particulares de los glosadores-comentaristas. No obstante,

dado que los dos Libros Indígenas describen lo mismo, salvo en las secciones ajenas añadidas, la explicación general de ellos mantiene una gran similitud en su información general, excepto en los apartados dedicados a los ciclos de 260 días o *tonalpohualli* y de 365 días o *xiuhpohualli,* pues en el *Códice Tudela* los textos explicativos son mucho más extensos, ofreciendo información muy variada que no aparece en otro tipo de obras semejantes.

A mediados del siglo XVI, Cervantes de Salazar utilizó tanto el *Códice Tudela* como el *Libro de Figuras* para componer algunos capítulos de su *Crónica de la Nueva España* y, además se decide realizar una copia del *Libro de Figuras,* hoy también desaparecida, que denominamos *Códice Ritos y Costumbres*. Finalmente, el *Códice Tudela* y el *Libro de Figuras* son enviados a España, quedándose en México el *Códice Ritos y Costumbres*.

Ya en la Península, a finales del siglo XVI, el *Libro de Figuras* fue usado por Juan Peyrou para realizar algunas de las imágenes de los grabados que conforman dos de los frontispicios de la *Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas i Tierra firme del Mar Océano* de Antonio de Herrera; mientras que del *Códice Tudela* se lleva a cabo una copia incompleta, sin incluir las pinturas, aunque se dejó espacio para ello, que conocemos bajo el apelativo de *Códice Cabezón* o *Códice costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*. No volvemos a saber nada del *Libro de Figuras* hasta finales del siglo XVII o principios del XVIII, momento en el que se realiza una reproducción de lo que quedaba o interesaba del original: el *Códice Fiestas* o *Fiestas de los indios a el Demonio en dias determinados y a los finados,* que mantiene el formato de su modelo.

Por otra parte, en Nueva España se lleva a cabo, en la segunda mitad del siglo XVI, una primera copia del *Códice Ritos y Costumbres,* el *Códice Magliabechiano,* y años después, a finales del siglo XVI, bien tras un grave deterioro del *Códice Ritos y Costumbres,* con pérdida de gran parte de sus folios, o bien por decisión del autor o director, se hace otra traslación, cambiando el formato, a un libro *in folio*, que llamamos *Códice Ixtlilxochitl I,* que posteriormente es copiado en el llamado *Códice Veitia*.

Tras esta exposición vemos que respecto del Libro Indígena (pinturas) contenido en el *Grupo Tudela* las más antiguas son las del *Códice Tudela* que son copiadas en el *Libro de Figuras,* de este al *Códice Ritos y Costumbres* y en algunas de las imágenes de los grabados de Juan Peyrou y, finalmente, del *Códice Ritos y Costumbres* al *Códice Magliabechiano* y al *Códice Ixtlilxochitl I*. Es decir, las imágenes que contiene el *Códice Magliabechiano* son una copia del *Códice Ritos y Costumbres* que a su vez son copia del *Libro de Figuras* quien también es copia del *Códice Tudela*. Como demostramos en nuestra tesis doctoral (Batalla 2000, 2002a y 2003a) esto quiere decir que las pinturas de la última copia, es decir, del *Códice Magliabechiano,* sufrieron una degeneración muy importante tras los diversos traslados de las originales del *Códice Tudela,* de manera que su utilización conlleva múltiples errores de interpretación.

En cuanto al Libro Escrito Europeo (textos y glosas) del *Grupo Tudela* ocurre más o menos lo mismo, se utiliza siempre la vía del *Libro de Figuras* a través del plasmado en el *Códice Magliabechiano,* aunque realmente en él se establecen dos vías genealógicas muy diferenciadas, pues por un lado tenemos el del *Códice Tudela* y por otro el del *Libro de Figuras*. Respecto de este último hemos de tener en cuenta que se copió en el *Códice Ritos y Costumbres* y de él se trasladó al del *Códice Magliabechiano* y al *Códice Ixtlilxochitl I,*

con lo cual el presente en el *Códice Magliabechiano* es una copia de una copia del *Libro de Figuras* y, por tanto, puede ser considerado como "malo", pues su copista o el de su original, el *Códice Ritos y Costumbres,* añadió datos de su propia cosecha y tradujo términos indígenas sin tener un gran conocimiento de la lengua náhuatl (véase Batalla 2007). En este apartado es donde debemos destacar al "feo", el *Códice Fiestas,* pues reproduce de forma directa el Libro Escrito Europeo del *Libro de Figuras* y sus copistas se limitaron a trasladar lo que leían, pues no sabían nada de la cultura azteca. El único problema que plantea son algunos errores de lectura, sobre todo de los términos nahuas, aunque al menos no pretendieron traducirlos.

El *Códice Fiestas* merece el adjetivo de "feo" al ser comparado con los códices *Tudela, Magliabechiano* e *Ixtlilxochitl I* pues, aunque se dejó espacio para trasladar las pinturas del *Libro de Figuras,* únicamente se recogieron en el mismo bocetos sin colorear de algunas imágenes de secciones concretas como el *xiuhmolpilli* o ciclo de años, *el tonalpohualli* o ciclo de 260 días, las *Señales de los Indios de Xochimilco* y las *Mantas Rituales* (Batalla 2001, 2008a, en prensa). Por ello, no tiene la "vistosidad" y colorido de los códices *Tudela, Magliabechiano* e *Ixtlilxochitl I,* tratándose además de una obra muy tardía, cuya validez fue rescatada por E.H. Boone (1983: 53-64). No obstante, el "feo" se convierte en el miembro más importante, tras el *Códice Tudela,* de todo el *Grupo Tudela* pues es el documento de todo el conjunto que recoge con mayor exactitud el Libro Escrito Europeo del *Libro de Figuras* y los escasos bocetos que se incluyeron demuestran la gran similitud entre el Libro Indígena del *Códice Tudela* y del *Libro de Figuras*.

Tras esta exposición deseamos dejar claro que dentro del conjunto de documentos que debemos denominar como *Grupo Tudela,* de uso inexcusable para el estudio de la religión azteca, se debe utilizar el Libro Indígena del *Códice Tudela,* por ser el que dio origen al resto, y los Libros Escritos Europeos del *Códice Tudela* y del *Códice Fiestas* por tratarse de dos diferentes textos explicativos de las pinturas, reproduciendo este último con gran exactitud el presente en su original más antiguo, el *Libro de Figuras,* que se encuentra desaparecido (véase fig. 1).

No obstante, obviamente esto no quiere decir que debamos tirar a la "basura" el resto de documentos que conforman el *Grupo Tudela,* pues todos son importantes, e incluso como veremos en los siguientes apartados, ciertas partes del *Códice Magliabechiano* son aprovechables e incluso únicas. Pero los investigadores deben de ser conscientes de cuáles son los datos aprovechables del *Códice Magliabechiano* y cuáles nunca deben ser utilizados para estudios de la cultura azteca. Por ello, a continuación presentaremos algunos ejemplos del análisis comparativo del Libro Indígena y del Libro Escrito Europeo del *Grupo Tudela,* para terminar exponiendo cuáles son las razones del escaso uso que se hace actualmente del *Códice Tudela,* el "bueno", del abuso que se hace del "malo", el *Códice Magliabechiano* y de la más absoluta repulsión hacia el "feo", el *Códice Fiestas*.

II. El libro Indígena del *Grupo Tudela*

Como ya hemos señalado la parte central de nuestra tesis doctoral (Batalla 2000 y 2003a: 359-569, 2002a: 167-385) trató sobre el análisis comparativo de los Libros Indígenas del *Grupo Tudela*. Por ello, no vamos a reproducir aquí todo lo señalado en la misma, limitándonos a

presentar tan solo casos seleccionados que demuestran la enorme degeneración que contienen las imágenes recogidas en el *Códice Magliabechiano* y, por tanto, la prohibición de su utilización para el estudio de la religión azteca.

Inicialmente, por su enorme modificación, debemos señalar la sección relativa al *tonalpohualli* o ciclo de 260 días. En el *Códice Tudela* se encuentra explicado pictóricamente al final del documento (folios 97r a 125r), destacando de la misma la presencia de cuatro folios (97r, 104r, 111r y 118r; véase Batalla 2008b: fig. 23) que describen cada uno de ellos las direcciones del universo horizontal azteca, el folio 125r con la presencia de la piel de ciervo extendida asociada a los nombres de los días y el resto de páginas mostrando las veinte trecenas al completo con las aves agoreras (solo reproducidas en los folios 98v-99r) y los Nueve Señores de la Noche. Por razones que desconocemos, posiblemente para ahorrar papel, este complejo apartado se resumió de tal modo al realizar el Libro Indígena del *Libro de Figuras* como copia del *Códice Tudela* que, en la vía genealógica del primero, solo se plasmaron los signos de los veinte días, con lo cual el *tonalpohualli* reflejado en el *Códice Magliabechiano* (fols. 11r a 13r) ni tan siquiera puede ser definido como tal, tratándose de una mera relación de los apelativos diarios.

En cuanto al *xiuhpohualli* o ciclo de 365 días, las modificaciones entre el original plasmado en el *Códice Tudela* y la copia de la copia de la copia de la copia (valgan todas las redundancias) trasladada finalmente en el *Códice Magliabechiano* media un abismo (véase Batalla 2000 y 2003a: 406-463, 2002a: 168-229), pues no solo se eliminaron figuras de deidades que se encontraban en el *Códice Tudela,* sino que algunas fueron cambiadas de posición y la mayor parte de sus elementos iconográficos definitorios se tergiversaron de tal modo hasta llegar al *Códice Magliabechiano* que el análisis de este último se convierte en una "trampa". Veamos tan solo el ejemplo del mes *hueytozoztli* (figs. 2a y b).



Figura 2a. Fiesta de Hueytozoztli. a: *Códice Tudela* (2002: fol. 14r)



Figura 2b. *Códice Magliabechiano* (1970: fol. 32r)

Así, comprobamos que la deidad femenina representada en el *Códice Tudela* no está presente en el *Códice Magliabechiano,* que la gran planta de maíz del primero, claramente definida por su forma, se convierte en "otra cosa" en el segundo, que los recipientes de las ofrendas modifican su contenido: chia por un elemento que parece pulque, granos de maíz y frijol en algo inidentificable, etc. (véase Batalla 2000 y 2003a: 426-427, 2002a: 185). La prueba de la enorme degeneración que llega al Libro Indígena del *Códice Magliabechiano* tras su paso por el *Libro de Figuras* y el *Códice Ritos y Costumbres* resulta abrumadora.

En los apartados dedicados a las deidades (Pulque, ciclo de Quetzalcoatl, Inframundo y ritos relacionados con el mismo y Mictlantecuhtli) los ejemplos se dan en cada una de las imágenes (véase Batalla 2000 y 2003a: 467-555, 2002a: 233-336). Entre los cientos de tergiversaciones podemos destacar la imagen de Xolotl-Quetzalcoatl (figs. 3a y b) que, entre otros elementos modificados, pierde su rasgo iconográfico característico, la cabeza de perro, en la vía genealógica del *Libro de Figuras* (véase Batalla 2000 y 2003a: 480-482, 2002a: 251-253).

Pero la modificación más importante de estas secciones del *Códice Tudela* se observa en sus folios 50r, 51r y 52r, pues en la vía genealógica del *Libro de Figuras,* y por tanto en el *Códice Magliabechiano* (fol. 79r), el contenido de estas páginas se resumió en solo una (fig. 4), posiblemente con la intención de ahorrar papel. No podemos señalar aquí las múltiples degeneraciones que se produjeron en este resumen de información pictórica, con pérdida incluso de algunos elementos importantes como la "vieja hechicera" del folio 50r (fig. 4.1), el sacrificio humano del 51r (fig. 4.2) y el Homitecuhtli esquelético del 52r (fig. 4.3) del *Códice Tudela* (véase Batalla 2000 y 2003a: 503-507, 2002a: 273-281), pero sí queremos destacar una por su importancia en todo nuestro discurso de considerar al *Códice Magliabechiano* como el "malo de la película". Se trata de la invención de un nuevo tipo de autosacrificio en la vía del *Libro de Figuras*.

De este modo en el folio 52r del *Códice Tudela* aparecen representados dos personajes ante Mictlantecuhtli que se caracterizan por encontrarse uno de ellos de pie y desnudo y el otro sentado y vestido, pero con unas marcas rituales de color azul tanto en el manto como en



Figura 3a y 3b. Xolotl-Quetzalcoatl. a: *Códice Tudela* (2002: fol. 43r); b: *Códice Magliabechiano* (1970: fol. 62r)



Figura 4.1. Elementos del folio 50r del *Códice Tudela* presentes en el folio 79r del *Códice Magliabechiano* (Batalla 2002a: 275)

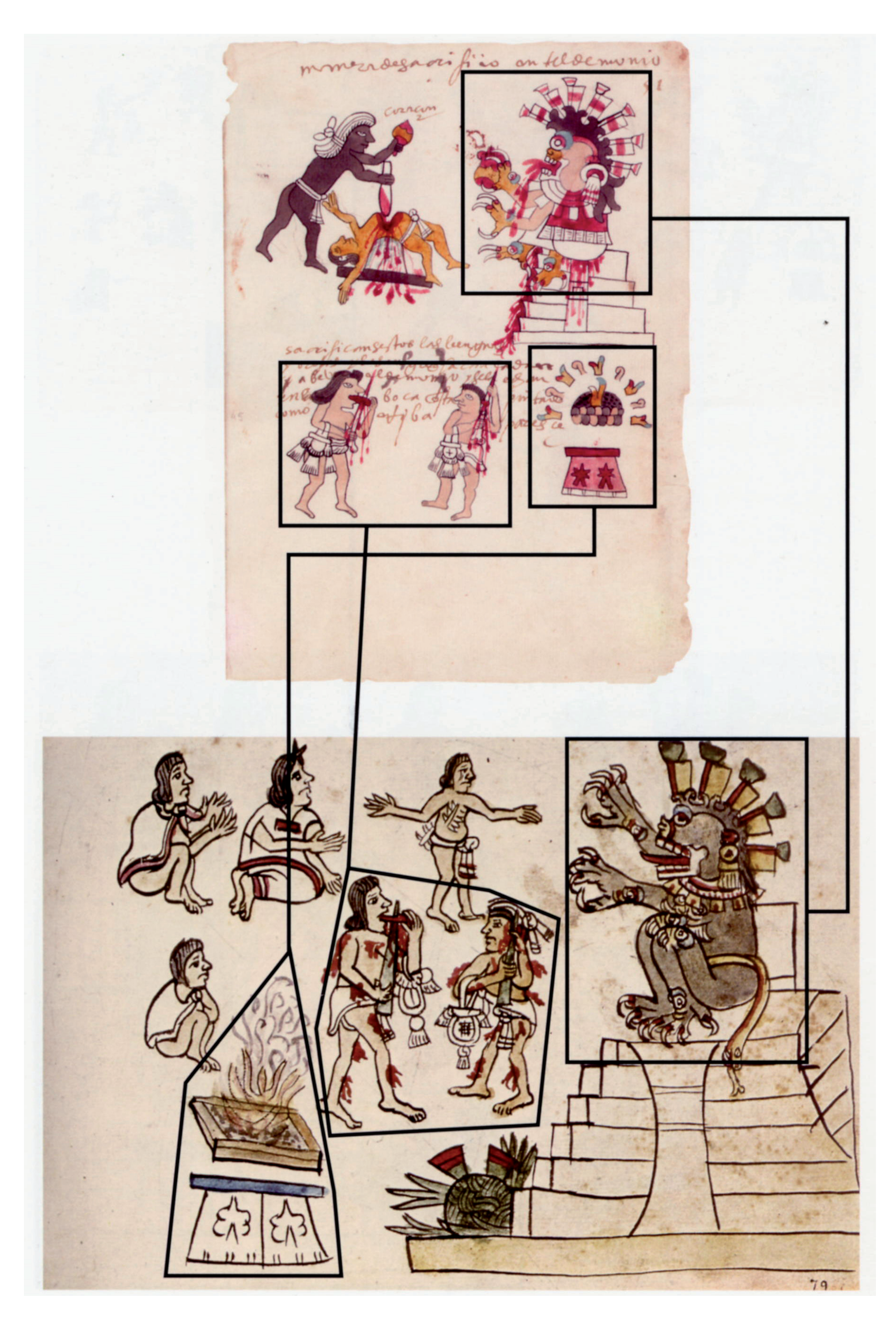


Figura 4.2. Elementos del folio 51r del *Códice Tudela* presentes en el folio 79r del *Códice Magliabechiano* (Batalla 2002a: 276)

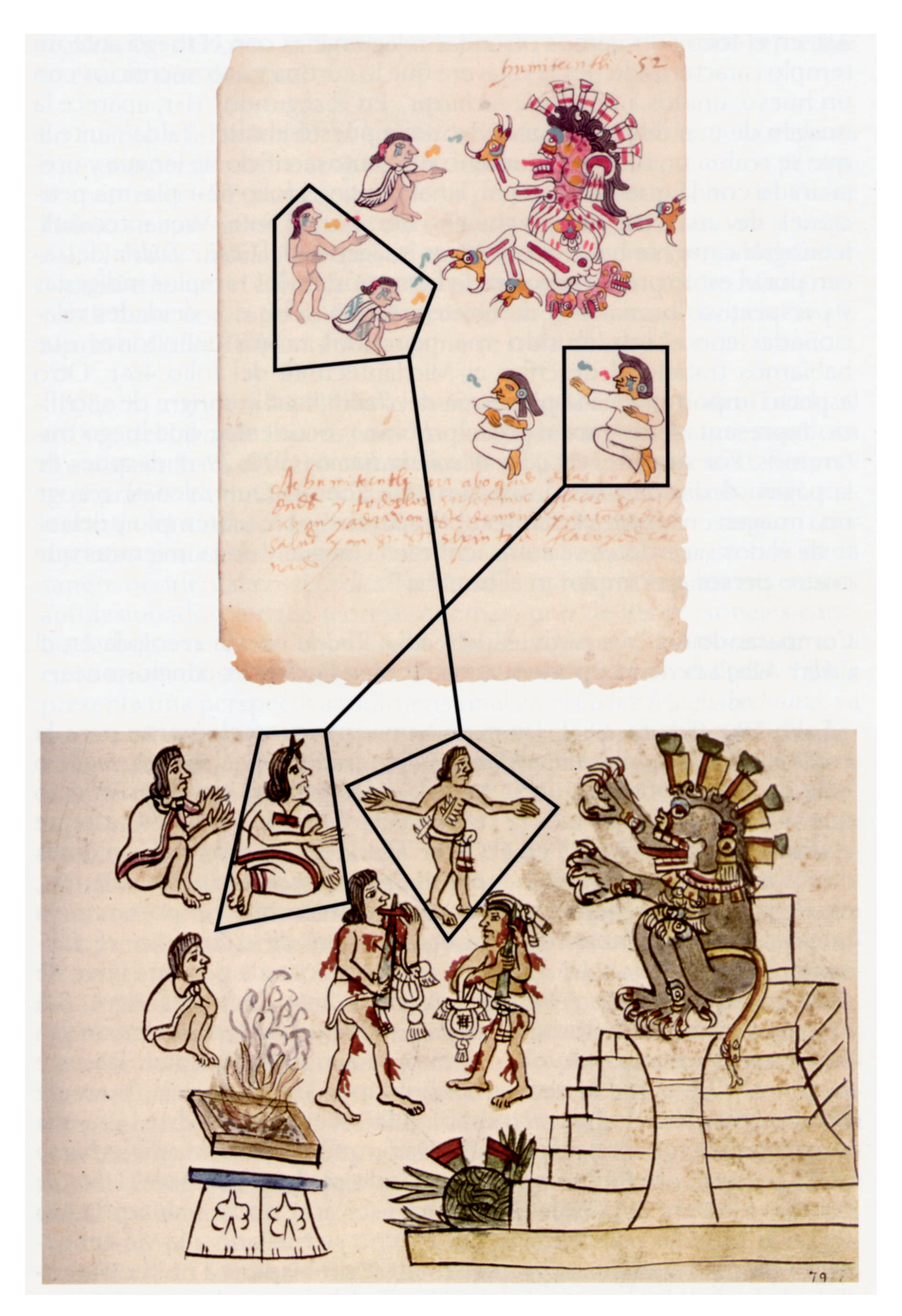


Figura 4.3. Elementos del folio 52r del *Códice Tudela* presentes en el folio 79r del *Códice Magliabechiano* (Batalla 2002a: 277)



Figura 5a y 5b. Detalle del folio 52r del *Códice Tudela* (2002); b.- Detalle del folio 79r del *Códice Magliabechiano* (1970)

el muslo de la pierna (fig. 5a). Esta escena se transforma en un autosacrificio muy peculiar en el *Códice Magliabechiano* pues en él vemos un hombre de pie, vestido con taparrabos y atravesado de lado a lado por lo que parece una gran espina de pescado o el pico del pez sierra (fig. 5b). Es decir, la vía genealógica del *Libro de Figuras* al resumir las dos figuras del *Códice Tudela* creó un ritual totalmente inexistente, convirtiéndose en la única fuente etnohistórica que lo describe. Pero no se trata más que de una invención.

En la sección de las Mantas Rituales, presente tanto en el *Códice Tudela* (1980 y 2002: fols. 85v-88v) como en el *Códice Magliabechiano* (1970: fols.2v-8v), aunque el "feo", el *Códice Fiestas* (Batalla 2008a, en prensa), también contiene algunas de ellas reflejadas como simples bocetos en sus folios 57r a 58v, son cientos los pequeños detalles que afirman la tergiversación producida tras la primera copia del *Códice Tudela* hasta llegar al *Códice Magliabechiano* (véase Batalla 2000 y 2003a: 360-391, 2002a: 351-374). La más importante es que en el *Códice Magliabechiano* se añaden nueve mantas finales novedosas, aunque pensamos que se trata de una adición de su autor y que no se encontraban en su modelo, el *Códice Ritos y Costumbres,* pues en el *Libro de Figuras* no estaban, ya que así lo indica el *Códice Fiestas* (Batalla 2008a: 42-43, en prensa). Para presentar un caso concreto hemos escogido la manta dedicada a Mictlantecuhtli (figs. 6a y b). En ella, vemos que mientras que en el *Códice Tudela* se representan cuatro ojos en el *Códice Magliabechiano* se transforman en ocho y que el coleóptero del primero de ellos se convierte en un arácnido en el segundo (véase Batalla 2000 y 2003a: 372, 2002a: 359-360).

Por todo lo reseñado solo podemos afirmar que el Libro Indígena del *Códice Magliabechiano* presenta tal grado de degeneración y tergiversación de la información contenida en su original primigenio, el *Códice Tudela* (véase fig. 1), que no puede ser utilizado como fuente para el estudio de la religión azteca. Esto no quiere decir que debamos desecharlo sin más,



Figura 6a y 6b. Manta de Mictlantecuhtli. a: *Códice Tudela* (2002: fol. 86r); b: *Códice Magliabechiano* (1970: fol. 3v)

pues su existencia y realización es útil para el estudio de otras muchas cuestiones diferentes a la descripción de rituales y a la representación iconográfica de deidades, objetos, etc. Además, en algunas de sus imágenes, el *Códice Magliabechiano* resulta único, como por ejemplo en las escenas representadas en sus cuatro últimos folios (89r, 90r, 91r y 92r), que no tienen paralelo en ninguno de los otros miembros del *Grupo Tudela*. No obstante, también deben ser tomadas con sumo cuidado, pues no sabemos si son copia de otro manuscrito desconocido, invención del pintor del documento o si se trata de imágenes originales que también muestran los elementos degenerados o tergiversados. Por último, también se pueden "salvar" con reticencias del Libro Indígena del *Códice Magliabechiano* la representación de la diosa Atlacoaya del folio 75r (véase Batalla 2000 y 2003a: 423-425, 2002a: 181-185) y el añadido de las nueve mantas finales que habíamos reseñado con anterioridad (*Códice Magliabechiano* 1970: 7v a 8v), aunque también deben ser utilizadas con mucha precaución (véase Batalla 2000 y 2003a: 389-390, 2002a: 372).

III. El Libro Escrito Europeo del *Grupo Tudela*

En este caso podemos afirmar que hay dos vías genealógicas claras y precisas, la del *Códice Tudela* y la del *Libro de Figuras,* ambas con sus correspondientes copias (véase fig. 1). No obstante, el Libro Escrito Europeo del *Códice Tudela* es mucho más completo y extenso que el recogido en el *Libro de Figuras,* pues aunque este último se encuentre perdido así lo confirman sus traslados que conservamos en los códices *Magliabechiano, Ixtlilxochitl I* y *Fiestas*. A ello, hay que añadir, como ya hemos señalado al tratar del Libro Indígena, otra gran diferencia existente entre ambos: la descripción textual del *tonalpohualli*. Al resumirse a la mera representación pictórica de los nombres de los 20 días en el *Libro de Figuras* su explicación es totalmente diferente y muy breve. Por el contrario, el comentarista del *Códice Tudela* incluso se vio obligado a introducir un nuevo cuadernillo para poder explicar con extensión este tipo de calendario (véase Batalla 1999; 2000 y 2003a: 17-107), en el que se explaya describiendo el sistema (Batalla 2002a: 425-435, 2009: 107-113). También en la descripción de las fiestas mensuales el comentario del *Códice Tudela* supera mucho en extensión al del *Libro de Figuras*. No obstante, en imágenes concretas el texto explicativo del *Libro de Figuras*, conservado en los códices *Magliabechiano, Ixtlilxochitl I* y *Fiestas,* mejora al del *Códice Tudela* (véase Batalla 2007, 2008a y 2009).

Lo importante es que ambos son distintos, con lo cual los dos pueden ser utilizados para profundizar en el estudio de la religión azteca. Ahora bien, respecto del que se plasmó originalmente en el *Libro de Figuras,* hoy perdido, ¿qué documento es el más adecuado para acceder a él? Por un lado, conservamos el Libro Escrito Europeo del *Códice Fiestas,* como copia directa del *Libro de Figuras;* y por otro el del *Códice Magliabechiano* como traslado del *Códice Ritos y Costumbres,* mismo "original" que también dio origen al *Códice Ixtlilxochitl I,* es decir, el recogido en estos dos últimos no es una copia directa del *Libro de Figuras*. Además, la información textual de los códices *Fiestas* e *Ixtlilxochitl I* es más pura y ajustada a sus originales que la del *Códice Magliabechiano* (Batalla 2000 y 2003a: 359-569, 2002a: 167-385, 2007 y 2008a). Por ello, de nuevo hemos de prestar mucha atención al contenido del Libro Escrito Europeo del *Códice Magliabechiano,* pues en ocasiones introduce modificaciones. De hecho, personalmente, somos partidarios de usar el plasmado en el *Códice Fiestas* (véase Batalla 2007 y 2008a), pues sus copistas no tenían ningún conocimiento sobre las descripciones que estaban trasladando, con lo cual

intentaron copiar literalmente el contenido en el *Libro de Figuras*. Por el contrario, el copista del *Códice Magliabechiano* o el de su modelo, el *Códice Ritos y Costumbres,* sí parece saber algo sobre la cultura indígena que se encuentra descrita en el original del que está copiando e incluso "se atreve" a traducir algunos de los términos nahuas, como en la sección de las mantas rituales. Ahora bien, tanto el *Códice Fiestas* como el *Códice Ixtlilxochitl I* están incompletos, aunque en distinto grado, con lo cual para ciertas descripciones no queda otra opción que recurrir al *Códice Magliabechiano,* pero siempre con extremo cuidado.

Siguiendo el orden del Libro Escrito Europeo recogido en el *Códice Magliabechiano* vamos a señalar cuáles de sus secciones se encuentran recogidas en el *Códice Fiestas* como copia directa del *Libro de Figuras*.

Así, respecto de las mantas rituales descritas en el *Códice Magliabechiano* (fols. 2v-8v) y en el *Códice Fiestas* (fols. 57r-58v) hemos de indicar que las descripciones textuales presentes en ambos se complementan, si bien, el segundo de ellos se convierte en la única fuente de todo el *Grupo Tudela* que recoge el apelativo náhuatl de 21 de las 36 mantas (véase Batalla 2007: 121-123, 2008a: 42-43, en prensa), pero su información no es completa, pues no aporta ningún dato concreto sobre 15 de ellas. Por el contrario, el *Códice Magliabechiano* presenta una breve anotación de cada manta, aunque debido al error de copia del orden de alguna de las imágenes individuales, a su descripción textual y a las traducciones de los términos nahuas que recoge, sus textos explicativos pueden incidir en una mala interpretación de la información que contienen (véase Batalla 2000 y 2003a: 360-391, 2002a: 351-374). Veamos dos ejemplos de lo que queremos decir.

En la manta de *Oceloxicalcoliuhqui* el *Códice Fiestas* (fol. 58r) recoge el nombre de *Ocelu xucalcuhueque,* que se traduce en el *Códice Magliabechiano* (fol. 5v) como "*manta de xicara tuerta"*. La palabra náhuatl *oceloxicalcoliuhqui* se compone de los términos *ocelotl*-"ocelote"*, xicalli*-"vasija" y *coliuhqui*-"torcido, curvado", interesándonos, por la traducción que se plasma en el *Códice Magliabechiano,* el último de ellos, pues en la época durante la que se escriben sus glosas, segunda mitad del siglo XVI, los términos "torcido" y "tuerto" son lo mismo en castellano (véase Batalla 2000 y 2003a: 382, 2002a: 368). Debido a ello, pensamos que el amanuense del *Códice Magliabechiano* o de su original, el *Códice Ritos y Costumbres,* traduce en esta ocasión el término de forma correcta pero incompleta, ya que se olvida de *ocelotl.*

Por el contrario, en la manta de *Chicomechthatl* el *Códice Fiestas* (original: fol. 57v) recoge este apelativo que aparece en el *Códice Magliabechiano* (fol. 4v) traducido como *"manta de siete parras"*. Aquí ya podemos comprobar la importancia del primero de ellos, pues es el único que presenta el término original en náhuatl. Pero, la supuesta traducción escrita en el *Códice Magliabechiano, "siete parras"*, no se corresponde con ningún signo calendárico. No obstante, E.H. Boone (1983: 172) y B.C. Riese (1986: 16), atendiendo al nombre castellano y obviando el náhuatl del *Códice Fiestas, Chicomecthatl,* la denominan *chicomexocomecatl,* pues consideran que en el original debería estar escrita una palabra que contuviera *xocomecatl*-"parra, vid". Por nuestra parte, solo podemos decir que no estamos de acuerdo con esta opinión, ya que, analizando la glosa del *Códice Fiestas, chicomecthatl,* pensamos que puede hacer referencia, dependiendo del lugar por el que separemos la aglutinación de los términos, a dos cuestiones distintas: a) *chico*-"al revés, a contrapelo, mal, irregularmente, de mala gana" (Siméon 1988: 98) y *mecatl*-"cuerda,

disciplina" (Siméon 1988: 267), y b) *chicome*-"siete" (Siméon 1988: 99) más el nombre de un signo calendárico que, en este caso, por aproximación fonética, y teniendo presente la posible eliminación de la vocal inicial al unirse a la "e" final de la primera palabra, podrían ser *ehecatl*-"viento" o una mala lectura de *coatl*-"serpiente" o *acatl*-"caña". De estas dos opciones pensamos más acertada la segunda, sobre todo si tenemos en cuenta que las tres posibilidades referidas, *Chicomehecatl, Chicomecoatl* o *Chicomeacatl-Chicomecatl-Chicomacatl,* son nombres de deidades (Caso 1967: 189-199). Además, dado que Rémi Siméon (1988: 99) incluye en su diccionario la palabra *chicomecatl,* remitiendo a *chicomacatl:* "hierba medicinal, Dios cuya fiesta se celebraba hacia el final del mes *tlacaxipehualiztli"*, creemos que hace referencia a este numen, que no es otro que Chictlapanqui-Tezcatlipoca (Caso 1967: 196). Así, el diseño central de la manta, el *anauatl* o anillo de concha recortado, nos acerca a Tezcatlipoca, ya que es uno de los atributos que lo definen (véase Batalla 2000 y 2003a: 376-377, 2002a: 363-364).

A través de los dos casos reseñados comprobamos que ambos Libros Escritos Europeos se complementan en este apartado, aunque el plasmado en el *Códice Magliabechiano* debe ser analizado en profundidad antes de ser utilizado, incluso en la inclusión de las nueve mantas finales que no tienen paralelo en ningún otro miembro del *Grupo Tudela* (Batalla 2000 y 2003a: 389-390, 2002a: 372). Por último, señalar que en esta sección concreta de las mantas rituales la vía genealógica del Libro Escrito Europeo del *Códice Tudela* no contiene apenas datos, pues da la impresión de que su glosador-comentarista no obtuvo información particular sobre cada una de ellas (véase Batalla 2002a: 426, 2009: 107).

Las siguientes secciones del *Códice Magliabechiano* son las relativas a los nombres de los 20 días del *tonalpohualli* y al *xiuhmolpilli* o ciclo de 52 años, mostrándose de igual modo en el *Códice Fiestas,* con lo cual ambos contienen la misma información.

Respecto del ciclo de 365 días o *xiuhpohualli,* ocurre lo mismo pero con la diferencia de que en el *Códice Fiestas* no se copiaron los textos explicativos de los meses de *tlacaxipehualiztli, etzalcualiztli* y *hueymiccailhuitl,* debido con seguridad a que, cuando se trasladó ese apartado, los folios que los contenían ya se habían perdido en el *Libro de Figuras*. Por ello, en estas tres festividades concretas, el Libro Escrito Europeo del *Códice Magliabechiano* puede ser utilizado, pero siempre teniendo en cuenta que las dos últimas también se conservan en el *Códice Ixtlilxochitl I* (1976: fols. 96v y 98v), con lo cual realmente el *Códice Magliabechiano* solo contiene como exclusiva la descripción de *tlacaxipehualiztli*.

A partir de esta sección, el Libro Escrito Europeo del *Códice Fiestas* y del *Códice Magliabechiano* es muy semejante, destacando únicamente la ausencia del comentario en el primero de ellos de la *"manera de medeçina diabólica"*, presente en el folio 77v del *Códice Magliabechiano*. Por ello, podemos afirmar que realmente son escasas las informaciones que aporta el *Códice Magliabechiano,* no por novedosas, sino debido a que cuando se copia el *Códice Fiestas* del *Libro de Figuras,* este ya había perdido algunos de sus folios.

Tras lo expuesto, nuestra opinión respecto a la escasa validez del Libro Escrito Europeo del *Códice Magliabechiano* como fuente para el estudio de la religión indígena puede seguir manteniéndose, pues tenemos los códices *Fiestas* (traslación del *Libro de Figuras)* e *Ixtlilxochitl I* (copia del *Códice Ritos y Costumbres)* con mayores garantías de copia ajustada al contenido de sus originales.

IV. Problemática relativa al *Códice Tudela*

Una vez presentados todos los problemas relativos al *Grupo Tudela* cabe preguntarse por qué los investigadores no utilizan el documento que debería dar nombre a todo el conjunto.

En nuestra opinión, las razones para no utilizar el *Códice Tudela* han sido totalmente ajenas a la obra y han tenido que ver sobre todo con cuestiones referentes a su aparición, mediados del siglo XX, y publicación, pues hasta la fecha únicamente se ha editado en dos ocasiones. La primera de ellas *(Códice Tudela* 1980), reproduce el original de manera inadecuada, sobre todo en lo relativo al color (véase Batalla 2000 y 2003a: 127-131) e incluye un estudio del documento que recoge la paleografía (Tudela 1980: 249-315). La segunda *(Códice Tudela* 2002) es un facsímil de la obra casi idéntico al original en edición limitada a 930 ejemplares numerados. En el volumen de estudio que lo acompaña (Batalla 2002a) está contenido el resumen de nuestra tesis doctoral y la reproducción de los textos tal y como están plasmados en el original de mediados del siglo XVI (Batalla 2002a: 405-435), transcripción del Libro Escrito Europeo que también encontramos en otra publicación (Batalla 2009). Ahora bien, las dos ediciones mencionadas son muy difíciles de conseguir debido a la escasez de ejemplares, uniendo a ello su elevado coste económico, lo que repercute en su adquisición por las bibliotecas. De hecho, en un estudio reciente sobre un conjunto de documentos prehispánicos y coloniales de contenido similar al que presenta el *Códice Tudela,* su autora no duda en indicar lo siguiente sobre la última edición del mismo: *"The superb 2002 facsimile of the Codex Tudela with a detailed commentary by Juan José Batalla Rosado replaces the 1980 edition by José Tudela de la Orden, although it is so expensive that only a few libraries may acquire it"* (Boone 2007: 9-10). Efectivamente el nuevo facsímil reproduce con mayor calidad y precisión el realizado en 1980[2], pero su precio lo supera en más del doble, y tampoco podemos afirmar con total seguridad que reproduce el original con absoluta fidelidad. Por ello, lo que en realidad necesita el *Códice Tudela* es una edición fotográfica de alta calidad que resulte económicamente accesible a todo tipo de bibliotecas y a los propios investigadores. Mientras no se lleve a cabo, podemos afirmar que el acceso al contenido del *Códice Tudela* es realmente restringido, sobre todo en lo relativo a su Libro Indígena.

Por el contrario, una de sus traslaciones, el *Códice Magliabechiano,* como hemos visto copia de una copia de una copia (valgan las redundancias) de las pinturas del *Códice Tudela* y de los textos del *Libro de Figuras* (véase fig. 1), sí ha tenido diversas ediciones a lo largo del siglo XX *(Códice Magliabechiano* 1903, 1904, 1947, 1970, 1983 y 1996) y sus múltiples ejemplares se encuentran a disposición de cualquier persona interesada por este tema y en todas las bibliotecas especializadas, con lo cual los investigadores pueden acceder a su estudio sin problemas, convirtiéndose de este modo en el sustituto del *Códice Tudela* para el análisis del sistema religioso indígena prehispánico del Centro de México. Ahora bien, de todas estas ediciones del documento debemos señalar que solo son útiles las de 1970 y 1996 (fotográficas), pues las otras están basadas en la publicación inicial de 1903 en fotocromografía y no reprodu-

---

2 Aunque la tirada de esta edición fue superior a la del año 2002, se debe intentar evitar su uso por parte de los investigadores, pues introduce muchas modificaciones respecto del original, tanto en mostrar la totalidad de los márgenes de los folios, con pérdida de datos importantes (sobre todo del Libro Escrito Europeo), como en la reproducción exacta del color aplicado a las imágenes (véase Batalla 2000 y 2003a: 127-131).

cen los colores como en el original, produciendo graves "engaños" y disquisiciones científicas que no tienen ningún sentido[3].

A todas estas ediciones hay que añadir las nuevas tecnologías, que han permitido que el *Códice Magliabechiano* se encuentre al completo en Internet, tanto la edición fotocromática de 1903 (prohibido su uso) como la fotográfica de 1970[4] (www.famsi.org), excelente; mientras que el *Códice Tudela* no lo está, pues solo tenemos imágenes parciales del mismo. Así, en la página wweb del Museo de América (http://museodeamerica.mcu.es) podemos pulsar en "Catálogo del Museo de América" y en "Búsqueda general" introducir "códice tudela". Esto nos lleva a la visión incompleta del "facsímil" de 1980, pues solo se reproducen los rectos de los folios con pinturas, salvo su última sección, el *tonalpohualli,* donde aparecen los versos por contener imágenes. Por ello, no se puede acceder a la totalidad de su Libro Escrito Europeo. Además, cuando pulsamos "Ampliar imagen", la fotografía aparece muy difuminada. Es decir, resulta imposible acercarse por completo al documento y, además, solo tenemos acceso al "facsímil" deficiente del mismo. Por otro lado, nuestra tesis doctoral (Batalla 2000) también puede encontrarse en Internet (www.ucm.es), debiendo pulsar en "Biblioteca" y luego en "E-Prints". Ahora bien, todas las imágenes están en blanco y negro y no se incluye la transcripción paleográfica de sus textos. Por ello, el *Códice Tudela* debería ser "colgado" en su totalidad en Internet mediante fotografías tomadas del original.

Como vemos, el problema radica en que todos los investigadores pueden acceder al *Códice Magliabechiano* mientras que el acercamiento al *Códice Tudela* está muy restringido. Es más, en lo relativo a su Libro Escrito Europeo, ni tan siquiera la edición de la paleografía del *Códice Cabezón* (Gómez de Orozco 1945), copia incompleta del texto del *Códice Tudela,* alcanzó la difusión y uso que precisa, pues la única aportación novedosa que añade el *Códice Cabezón* aparece en su primera parte dedicada a los retratos de los grupos étnicos indígenas, ya que se conservan más descripciones textuales de los tipos que en el *Códice Tudela* (véanse Batalla 2000 y 2003a: 295-300, 2002a: 126-130 y 2003b; Gómez de Orozco 1945).

Finalmente, también hemos de añadir la reticencia de los investigadores a modificar sus "costumbres". Así, en junio del año 2002 presentamos en Viena, durante el Simposio Internacional *El cambio cultural en el México del siglo XVI,* la ponencia titulada "La validez del *Códice Magliabechiano* como fuente para el conocimiento de la cultura mexica". En ella mostramos a grandes rasgos lo expuesto en nuestra tesis doctoral y en este trabajo. La discusión final tras su lectura fue tan subida de tono, que terminó con la afirmación de una investigadora que venía a decir que, tras más de 20 años utilizando el *Códice Magliabechiano,* yo no podía decirle que el trabajo que había realizado no era válido por el uso de una fuente tergiversada y por tanto inadecuada. Pensamos que este es el verdadero problema, pues realmente resulta muy complicado y una gran inversión de tiempo en acceder al contenido del *Códice Tudela* cuando en cualquier biblioteca o en Internet tenemos un acceso rápido y directo a la totalidad del *Códice Magliabechiano*.

---

[3] Las ediciones del *Códice Magliabechiano* de 1903, 1904, 1947 y 1983 en supuesto "facsímil" solo tienen valor historiográfico y bibliográfico y no pueden ser utilizadas, bajo ningún concepto, para el estudio de su Libro Indígena ni de su Libro Escrito Europeo. El cambio de color de las imágenes y de las tintas respecto de su original es total y absoluto, con lo cual su utilización únicamente puede llevar a errores y malas interpretaciones. Ahora bien, hemos de destacar el valor de la publicación del año 1983 por venir acompañada del volumen de estudio que recoge la tesis doctoral de E.H. Boone, aunque como ya hemos señalado, nuestra genealogía del grupo difiere de lo presentado por esta investigadora.

[4] La edición de 1996 es de igual calidad que la de 1970, excelente, pero sorprendentemente no se editó la reproducción encuadernada, con lo cual resulta dificultoso comprender la composición física del documento.

Por ello, podemos afirmar con rotundidad que, para el estudio de la religión azteca o mexica, el *Códice Magliabechiano* continúa, lamentablemente, siendo de "uso obligado", mientras que el *Códice Tudela* es un secundario de "lujo" apenas utilizado y siempre menospreciado, pese a tratarse de uno de los principales códices coloniales de contenido calendárico-religioso que conservamos, tanto en lo relativo a su Libro Indígena como a su Libro Escrito Europeo. Respecto del *Códice Fiestas* solo podemos decir que parece que no existe.

V. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, el *Códice del Museo de América* o *Códice Tudela* es uno de los documentos más importantes que conservamos para el estudio de la religión azteca o mexica prehispánica y para el acercamiento al análisis de la traslación medieval europea de copia de códices a América, pues dio origen a todo un conjunto de libros, copias unos de otros, que parten del *Códice Tudela* como original de todos ellos y que se conocen bajo el nombre de *Grupo Magliabechiano*. No obstante, pese a su importancia y por diversas circunstancias el *Códice Tudela* ha sido el "gran olvidado" por la mayor parte de la comunidad científica en sus estudios sobre esta temática. De hecho, como ya se comprueba de modo directo, el conjunto de documentos se denomina *Grupo Magliabechiano* en lugar de *Grupo Tudela,* cuando resulta claro que el *Códice Magliabechiano* no es más que una degeneración muy acusada de su original primigenio, el *Libro de Figuras* respecto de sus textos y del *Códice Tudela* en lo relativo a sus pinturas. Por ello, debido a las circunstancias de realización del *Códice Magliabechiano,* afirmamos que de su Libro Indígena únicamente son válidas para el estudio de la religión azteca las imágenes plasmadas en sus cuatro últimos folios (89r, 90r, 91r y 92r), debido a que es el único documento que las conserva, siempre teniendo en cuenta que, al igual que el resto, posiblemente estén muy tergiversadas. Respecto de su Libro Escrito Europeo, nuestra opinión es que el del *Códice Fiestas* se ajusta más a su original, pues sus copistas no tenían conocimientos sobre lo que estaban trasladando, con lo cual intentaron copiar literalmente el contenido en el *Libro de Figuras*. Por el contrario, el copista del *Códice Magliabechiano* o el de su modelo, el *Códice Ritos y Costumbres,* sí parece tener cierto conocimiento de los textos que está copiando del *Libro de Figuras,* e incluso "se atreve" a traducir algunos de los términos nahuas, como por ejemplo ocurre en la sección de las mantas rituales. No obstante, también hemos de tener en cuenta que el Libro Escrito Europeo del *Libro de Figuras* se conserva de modo más completo en el *Códice Magliabechiano* que en el *Fiestas* o el *Ixtlilxochitl I*.

Resumiendo el trabajo expuesto, afirmamos que el uso excesivo que se hace científicamente del *Códice Magliabechiano* es un grave error que cometen muchos investigadores, debiendo restringirse su utilización, sobre todo ahora que sabemos que el Libro Indígena del *Códice Tudela* es el prototipo de todo el grupo y que su Libro Escrito Europeo es diferente del contenido en la vía del *Libro de Figuras* y mucho más amplio, recogiendo noticias de todo tipo y no solo las relativas al sistema religioso del centro de México. Por ello, consideramos que la aplicación del título de la película de Sergio Leone a la descripción del *Grupo Tudela* es más que evidente, tratándose el *Códice Tudela* del "bueno", el *Códice Fiestas* del "feo", pero bueno, y el *Códice Magliabechiano* del "malo" malísimo cuya utilización solo nos lleva a graves errores de interpretación de la religión azteca, sobre todo en lo relativo a su Libro Indígena, tan tergiversado y degenerado que en realidad en muchos casos solo presenta invenciones que no existían en esta cultura.

Bibliografía

BATALLA ROSADO, Juan José (1999): "Estudio Codicológico del *Códice Tudela*". *Anales del Museo de América* 7: 7-64, Madrid (dialnet.unirioja.es).
— (2000): *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, www.ucm.es.
— (2001): "La importancia de una simple copia incompleta: el *Códice Fiestas* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid". *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*: 202-216. Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural y Editorial América Ibérica S.A., Madrid.
— (2002a): *El Códice Tudela y el Grupo Magliabechiano: la tradición medieval europea de copia de códices en América*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Agencia Española de Cooperación Internacional, Testimonio Compañía Editorial, Torrejón de Ardoz.
— (2002b): "El *Códice Tudela* y el *Grupo Magliabechiano*. Definición y genealogía de este conjunto de documentos coloniales. *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América,* vol. II: 143-152, Editora Regional de Extremadura.
— (2003a): *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, edición en CD-ROM.
— (2003b): "Estudio formal y codicológico del *Códice Cabezón* o *Códice Costumbres y fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*. Manuscrito sobre religión azteca del siglo XVI". *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*: 105-112. Asociación Hispánica de Historiadores del Papel y Ajuntament de Sarrià de Ter.
— (2007): "El Libro Escrito Europeo del *Códice Magliabechiano*". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 5: 113-142. Universidad de Varsovia.
— (2008a): "El Libro Escrito Europeo del *Códice Fiestas de los indios a el Demonio en dias determinados y a los finados*". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 7: 9-46. Universidad de Varsovia.
— (2008b): *El Códice Borgia: una guía para un viaje alucinante por el inframundo*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Testimonio Compañía Editorial, Madrid.
— (2009): "El Libro Escrito Europeo del *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América*, Madrid". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 9: 83-115.
— (en prensa): "La validez de un manuscrito tardío sobre la religión azteca: el *Códice Fiestas de los indios a el Demonio en dias determinados y a los finados*".

BOONE, Elizabeth H. (1983): *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*. Volumen de estudio en *The Book of Life of the Ancient Mexican*, vol. 1. University of California Press, California.
— (2007): *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. University of Texas Press, Austin.

CASO, Alfonso (1967): *Los calendarios prehispánicos*, UNAM, México.

CÓDICE FIESTAS (original): *Fiestas de los indios a el demonio en dias determinados e a los finados*. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, signatura II/1764.

CÓDICE IXTLILXOCHITL (1976): *Codex Ixtlilxochitl*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz

CÓDICE MAGLIABECHIANO (1903): *The Book of Life of the Ancient Mexican*. Edición de Zelia Nuttall. University of California Press, Berkeley.

— (1904): *Codex Magliabecchiano XIII, 3. Manuscrit mexicain postcolombien de la Biblioteca nationale de Florence*. Edición del Duque de Loubat, Roma. (www.famsi.org).
— (1947): *[Códice Magliabechi:] Libro de la vida que lo indios antiguamente hazian y supersticiones y malos ritos que tenian y guardavan. Manuscrito pictórico mexicano postcortesiano conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia, Italia*. Librería Anticuaria Guillermo M. Echaniz, México.
— (1970): *Codex Magliabechiano*. Einleitung Summary und Resumen Ferdinand Anders, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz. (www.famsi.org).
— (1983): *The Book of Life of the Ancient Mexican*. Facsímil de la edición de 1903. Volumen de estudio de Elizabeth H. Boone. University of California Press, Berkeley.
— (1996): *Códice Magliabechiano*. Volumen de estudio de F. Anders y M. Jansen, Akademische Druck und Verlagsanstalt / Fondo de Cultura Económica, Graz y México.

CÓDICE TUDELA (1980): *Códice Tudela*. Volumen de estudio de José Tudela de la Orden. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
— (2002): *Códice Tudela*. Edición facsímil. Volumen de estudio de Juan José Batalla Rosado. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Agencia Españala de Cooperación Internacional, Testimonio Compañía Editorial, Torrejón de Ardoz.

GÓMEZ DE OROZCO, Federico (1945): "Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España". *Tlalocan* 2 (1): 37-63, México.

OLMEDO VERA, Bertina (2008): "Fiesta pequeña de los señores". *Análisis etnohistórico de códices y documentos coloniales*: 15-29, C. Islas, M.T. Sánchez y L. Suárez (coordinadoras), INAH, México.

RIESE, Berthold C. (1986): *Ethnographische Dokumente aus Neuspanien im Umfeld der Codex Magliablechi-Gruppe*. Frank Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart.

SIMÉON, Rémi (1988): *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Siglo XXI, México.

SUÁREZ DÍEZ, Lourdes (2008): "Elementos de concha en los códices *Borbónico* y *Magliabechi*". *Análisis etnohistórico de códices y documentos coloniales*: 31-45, C. Islas, M.T. Sánchez y L. Suárez (coordinadoras), INAH, México.

TUDELA DE LA ORDEN, José (1980): *Códice Tudela*. Volumen de comentario: 13-128. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

“Chamanismo” y cosmovisión en la Sierra Norte de Puebla[1]

“Shamanism” and worldview in the North Sierra of Puebla

Víctor Vacas Mora
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente artículo pretende examinar el fenómeno del chamanismo en la extensa Sierra Norte del Estado de Puebla. A partir de la información etnográfica recogida entre los totonacas de San Pedro Petlacotla, se intenta presentar una síntesis de algunos de los caracteres que tal actividad presenta en dicha zona y, a partir de ellos, trazar un cuadro que analice los rasgos epistémicos que posibilitan tal especialidad. El artículo reflexiona no solo sobre el chamanismo como método y práctica, sino que también explora la cosmovisión en la que se inserta el conjunto de técnicas que tal conocimiento representa. La noción de naturaleza, su forma de conjugarla con la de persona y las relaciones devenidas entre ambos conceptos presentan un especial trato que habilita, desde mi punto de vista, gran parte del sistema tradicional de curación totonaca.

Palabras clave: Chamanismo, Cosmovisión, Totonacas, Ritual, Enfermedad y Salud

Abstract: This article analyses the shamanistic phenomenon in the vast North Sierra of Puebla State. Taking the ethnographic information gathered among San Pedro Petlacotla’s Totonacs as a starting point, an attempt is made to summarize some of the main features of that activity in the already mentioned area. Taking into account these features, a table will be drawn which will analyze the epistemic features allowing this specialty.
Not only does the article deal with shamanism as a method and practice but also explores the worldview, which these whole techniques represent. The idea of nature, its way of combining it with the person notion and the relations between the two present a special treatment that makes possible, from my point of view, great part of the traditional system of Totonac healing.

Keywords: Shamanism, Worldview (vision of the cosmos), Totonacs, Illness and Health.

---

[1] Es conflictivo el empleo del término chamán para los especialistas del grupo totonaco habitante de la Sierra Norte de Puebla. Mientras la referencia curandero se queda corta para lo que su ámbito técnico y funcional abarca, el sentido del chamanismo podría conducir a errores en la definición de sus métodos y alcances. Siendo de difícil solución el problema terminológico, queda advertido el lector sobre lo inexacto en el uso de la voz chamanismo para su actividad o de chamán para el oficiante en la zona que este texto examina.

I. Introducción. Chamanismo totonaca: cuerpo y naturaleza

El impulso a dar un sentido a la experiencia, a darle forma y orden es evidentemente tan real y apremiante como las más familiares necesidades biológicas.
Clifford Geertz

El ser humano, sea esto lo que sea (ya ese animal cultural descrito por la modernidad científica, un ser bípedo con ciertas características mentales antes que físicas que lo distinguen del resto de compañeros de taxón, ya aquel ser corporal que la antropología americanista empieza a entrever, escindido del resto de seres de este mundo con los que comparte esencias anímicas a partir de una forma externa) ha encarado un similar desafío en cualquier medio y lugar. Si bien el primer caso, el del moderno hombre-animal, la forma, ese cuerpo creado y cargado de resonancias simbólicas, lo ata a su condición animal, en el segundo, caso amerindio, su materia definitoria, el cuerpo, lo aparta como diferente. Si en el primero, el “mundo interior” lo distancia de aquellos que, como físicamente él, son animales, en la segunda perspectiva, la indígena americana, los esquivos y huidizos componentes anímicos le emparientan con una amplia gama de seres y objetos partícipes del espacio circundante que articulan lo que llamamos “realidad”. En cualquiera de las dos tradiciones, sea la persona comprendida como lo sea, el individuo enfrenta un reto igual: definirse y construirse a sí mismo al tiempo que se encuadra, incluido en el entorno, con todas sus entidades y objetos componentes. Podríamos decir, coincidiendo con Alfredo López Austin, que “*la permanente adaptación del hombre a la multiplicidad de sus tiempos y espacios hace que la actitud interrogante sobre los aspectos cruciales de su interioridad y entorno sea una parte indispensable de su equipo de supervivencia*” (López Austin 2004).

Comprender y dotar de sentido al sujeto, construcción resultante de un poderoso ejercicio heurístico, así como al contexto espacial, el marco físico en que este se circunscribe, con el que interacciona y donde desarrolla su actividad (lo que tendemos a denominar “realidad”) ha sido una tarea universal, idéntica para todo Homo sapiens. Pero aunque la inquietud psíquica haya sido y siga siendo en gran parte la misma, las soluciones adoptadas y los desarrollos en la respuesta han sido de gran diversidad. De esta manera, el modo de ordenar el contexto espacial y codificar la ineluctable interacción con él ha dado lugar a muy diversas adaptaciones y soluciones. De ellas son muestra las disímiles creencias, organizaciones, modos, maneras, usos y costumbres así como, en definitiva, todo revestimiento con el cual el ser humano vela simbólicamente sus actos, comportamiento y conducta. Las representaciones visibles, intersecciones del pensamiento y la acción son aquellas que la etnografía rescata y fija en el tiempo. Sin embargo, tan importantes como la praxis son las motivaciones que la incitan, la línea de pensamiento que oculta una serie de relaciones necesarias para la acción: la ideología. Más allá de ser un simple conjunto de representaciones descarnadas, la ideología es un motor imprescindible para la acción. Subyacente a la actividad, impulsa ciertas tendencias, censura otras y modela unas predisposiciones a la hora de conducirse.

Es por esto que considero que reducir el chamanismo o las técnicas de curación tradicionales de la serranía poblana a simples actividades carentes de trasfondo ideológico sería mutilar una parte importante de su estudio. Oculto tras cada actividad del especialista palpita

un conjunto de creencias e ideas, unas predisposiciones filosóficas que entremezclan creencias anímico-corporales, es decir, una concepción concreta de la persona y del entorno así como de las relaciones establecidas entre ambos. Cuerpo y ecosistema alcanzan un isomorfismo en el plano conceptual donde sus esencias e interioridades compositivas mantienen una inestable relación en base a equivalencias anímico-constitutivas. Esta continuidad entre el cuerpo y, llamémosle, el entorno natural posibilita manifestaciones tales como las técnicas tradicionales de curación totonacas, intervención que regula las relaciones del continuum persona-naturaleza-cosmos.

El "chamanismo" totonaco se presenta como una forma de mediar entre el sujeto (así como la sociedad) y un marco que consideramos externo a la persona o sociedad, lo que en nuestra cosmovisión definimos como "naturaleza". Entre este exterior figurado como ajeno y el seno de la colectividad y la persona se infieren una serie de relaciones, un continuo flujo que debe permanecer equilibrado. El balance en esa suerte de ósmosis recae en el especialista. La persona totonaca, como veremos, no se presenta como una unidad cerrada, escindido el interior de lo exterior en una oposición imaginaria. Entre sus rincones más íntimos, las crípticas profundidades tras el exterior corporal sensible, y el entorno existe un intercambio continuo y una ligazón perenne. Existe una asociación de interioridad-exterioridad, cuerpo-naturaleza, continuidad que hace factible que fuerzas compositivas del medio espacial interfieran en el interior del sujeto, produciendo esta influencia la descomposición del estado de salud del individuo. Entre este y una exterioridad, como veremos, repleta de seres con muy distintas capacidades, se sitúa el especialita, curandero o chamán, quien se encarga del mantenimiento armónico de las relaciones establecidas entre los seres que forman parte de todo el conjunto.

II. El "chamanismo" en la Sierra Norte de Puebla

> *Esta asentado y arraygado entre esta miserable gente, que las palabras de sus invocaciones, conjuros y arredraciones y protestaciones, y todas las demas que el demonio enseño a sus antepassados, surten infalible efecto segun su significacion, y aunque es posible assi si Nuestro Señor lo permitiesse al demonio, padre y autor desta invencion y engaño.*
>
> Hernando Ruiz de Alarcón

La Sierra Norte de Puebla es un amplio y accidentado espacio donde se marcan como cicatrices las estribaciones de la Sierra Madre Oriental. El sur de la zona estudiada suponía un significativo cordón de comunicación entre el superpoblado Valle de México y la costa del golfo, feraz tierra que proporcionaba importantes y exóticas materias primas al Estado mexica. Escapando al férreo control náhuatl, así como posteriormente a la conquista castellana, grupos humanos se desplazaron hacia los espacios del norte, abruptos y de menor accesibilidad para los dominadores. Hoy día, toda esta zona presenta un singular interés antropológico. Dada su tardía y débil evangelización, el escaso interés que suscitaban sus territorios debido a lo penoso del clima para los invasores occidentales, los diversos grupos indígenas allí asentados aún muestran una pervivencia de rasgos culturales y creencias. Aunque la modernidad y la economía de mercado están abriéndose paso incisivamente en estas comunidades hasta hace poco aisladas y olvidadas, con el socavamiento que tal intrusión supone y los cambios que conlleva, estos rasgos culturales

distintivos aun permanecen visibles. Entre los elementos etnográficos propios, esgrimidos por los totonacas incluso cwomo rasgos identitarios, se encuentran los curanderos[2]

El especialista

San Pedro Petlacotla es una de las pequeñas comunidades que salpican la fértil serranía poblana. Mientras la penetración de gobiernos mestizos, el sistema educativo occidental, así como de nuevas religiones y credos (Luz del Mundo, Adventistas del Séptimo Día, Pentecostés, etc.) han horadado hasta hacer desaparecer las costumbres tradicionales en muchas de las comunidades circundantes, San Pedro aún muestra un alto conservadurismo en prácticas y creencias. Entre los pueblos vecinos, esta comunidad totonaca mantiene una notable fama por sus curanderos, especialistas en técnicas de curación e intermediación con ciertos poderes con capacidad de actuar sobre la cotidianidad humana. La voz totonaca para referirse a las personas que gozan de esta capacidad especial es *kuchunú,* cuya etimología se encuentra en la palabra *kuchu,* medicina o curar. A su vez, con el término *kuchu* se define el refino, bebida alcohólica procedente de la destilación de la caña tras pasar por el trapiche y las pailas donde se almacena. Es decir, *kuchunú* sería “la persona que cura” o “el que maneja el refino”. Teniendo en cuenta que el refino es considerado terapéutico y medicinal, a la vez que purificador, con utilización obligada en cualquier actividad ritual o acto que entrañe contacto con cierta esfera “sobrenatural”, no es de extrañar que el curandero totonaca adquiera una de sus nominaciones del uso de este importante elemento etílico.

Aún así, existe una segunda manera de referirse al especialista. Esta lo relaciona directamente con el ritual, *tatlahuán,* “el costumbre”. La segunda forma de dirigirse al curandero sería como oficiante del *tatlahuán,* única persona que conoce y comprende los recovecos y misterios de estas actividades simbólicas, no necesariamente religiosas (en el sentido que nosotros damos al término), hasta el punto de poder conducirlas a buen fin. En esta segunda acepción, el curandero es referido como *tlahuaná,* “el que realiza el costumbre”, persona versada y conocedora de un velado mundo de significantes y significados, con una especial capacidad de interrelación y diálogo con un universo no sensible que escapa a la mayoría de los demás convecinos, así como poseedor de la fuerza necesaria para soportar tal contacto con la esfera que en palabras de Durkheim podríamos definir como “lo sagrado”.

Es reconocido por la mayoría de los habitantes de San Pedro, dentro de la concepción teleológica que muchos grupos amerindios sostienen, que el curandero viene al mundo con el “don” (*ixpumini,* “su destino [es así]”), propiedad que le otorgan sus estrellas al nacer. Todo ser humano nace bajo la influencia y protección de específicas estrellas de las muchísimas existentes. Esta vinculación de por vida confiere a la persona un predeterminado destino así como una particular idiosincrasia y personalidad en base a los rasgos, atributos, características, inclinaciones y pulsiones que insuflan en ella las estrellas. El individuo no puede hacer nada por cambiarlos. No hay consenso sobre el número de estrellas que un ser humano posee. Al-

---

[2] La palabra curandero sea posiblemente un tanto imprecisa para referirse a los especialistas totonacos dado que si bien es cierto que emplean sus saberes y técnicas a favor de la salud y bienestar de los individuos y de la comunidad, a su vez, actúan como intermediarios y comunicadores con un mundo virtual repleto de entidades y seres metahumanos. Al tiempo operan como adivinos y directores de la vida ritual del poblado. Es, pues, un personaje plurivalente, empleado para el cual el término curandero reduce su complejidad funcional.

gunos refieren una para el común de las personas mientras que sostienen que esta cantidad se duplica para individuos con don. Otros, los más, aseveran con vehemencia que todo humano tiene cuatro estrellas coincidentes con las direcciones cardinales del cosmos: norte, sur, este y oeste[3]. A cada una, y según su posición direccional-cosmológica le corresponde un color. Nuevamente no existía unanimidad y cada cual hacía una personal lectura del cromatismo de las estrellas. Algunos asociaban el Norte al color negro, la del Sur sería morada, mientras que las del Este y el Oeste amarillas. Una persona con el "don" tendría seis estrellas, dos más que el resto de seres vivos. Incluso otros aseveran que existen trece estrellas para el hombre y doce para la mujer[4].

Cuando una persona nace con el don de curar (cabe aclarar que existen otros muchos dones: parteras, hueseras, músicos, danzantes, "relevos"[5], etc.) es posible reconocerlo por varios motivos. El más claro y evidente es que trae el cordón umbilical enrollado en torno al cuello o bien "como morral", cruzado desde el hombro a la cintura. Este elemento corporal juega un importante rol en la definición de la persona. Así, la identificación del destino de un ser humano pasa por la manera en que se trae el cordón (por el cual, además, se cree que el infante adquiere en forma de sangre y desde la placenta de la madre gestante, el *li-katsin,* "aquello con lo que se conoce", las almas, una esencia múltiple localizada allí donde bate el pulso) en el momento del alumbramiento.

Otro de los posibles rasgos diagnósticos a la hora de reconocer la futura capacidad del niño es una insólita debilidad en él. Un infante que enferma continuamente, que llora con constancia, podría ser poseedor de unas cualidades no comunes. Se le llevará a un curandero que determinará si es debido al don su insistente malestar. Y es que no solo los curanderos tienen más estrellas, sino que estas son más poderosas. Aquellos nacidos en martes o viernes poseen estrellas más "fuertes", hecho que produce un efecto dual: por un lado, son personas de mayor "fuerza", con unas capacidades especiales por encima de la media, con una mayor resistencia y cualidades. Pero, al tiempo, tales estrellas pueden causar mayor daño en la persona si se lo proponen. Siendo de mayor poder las estrellas que "trae" de nacimiento, la atención que demandan es también mayor. Una profusión de ofrendas que los sanpedreños denominan gráfica y acertadamente "alimentarlas".

Si bien toda persona debe al menos una vez en la vida hacer su "atardecer" *(ixqaqotanú)* (también descrito como su "promesa"), ritual para agradecer a sus estrellas, dado la especial "voracidad" y potencia bajo las que se sitúa el nacido en martes o viernes,

---

[3] Noté entre este grupo serrano la ausencia del quinto punto direccional tan marcado en Mesoamérica, el Centro. Si bien el cuatro es un número altamente simbólico y reiterativo para cualquier costumbre, el cinco es prácticamente obviado y no se utiliza en ningún acto ritual salvo en contadas excepciones.

[4] Dentro del relevante simbolismo que tienen los números en la concepción totonaca del mundo, el número trece se halla vinculado al hombre y el doce a la mujer. El veinticinco, resultado de la suma de ambos, es el valor de la humanidad, de la totalidad de personas.

[5] Los relevos de muerto son una especial y muy interesante categoría sobre la que bien merece la pena reflexionar. Son personas cuya capacidad les permite convertirse en uno de los difuntos durante las costumbres destinadas a los muertos. En el transcurso del ritual, el relevo o la relevo no representa al muerto, sino que es el propio deceso. Se le habla como a tal, se le agasaja, se le orna con flores y se le destina la atención que el familiar fallecido merece. Sin embargo, cuando el acto concluye, el relevo, debidamente purificado, vuelve a ser un convecino más que no tiene especiales capacidades ni recibe especial trato.

necesitan ser inmediatamente saciadas, agasajadas en una costumbre donde se ofrendará a las madres (las estrellas) y, tal vez, se lavarán las manos del niño o niña *(ixmakán)*. El lavado de manos, una costumbre purificadora que definen como “hacer su mano” *(ixmakán* significa literalmente “su mano”), suele realizarse, por lo general y especialmente, a curanderos, pero también a parteras, matadores de puerco (otro importante cargo ritual ya que el sacrificio y posterior destace del ungulado para su consumo ceremonial es vital en muchos *tatlahuanin)*, y toda aquella persona que acumule “impurezas”, en muchos casos relacionada con el contacto con sangre. Elemento asociado con la esencia inmaterial denominada *li-katsin,* el alma o espíritu, el contacto con esta sustancia produce una acumulación de “fuerza”, corrupción que debe ser eliminada, limpiada con agua y jabón y, después, con refino en un acto ritual oficiado por un *tlahuaná*. Pero no solo el *ixmakán* se consuma para *tlahuananin* (curanderos), *chukununin* (parteras) u otros cargos rituales. Cualquier persona con aire o “porquería” en su interior revelada en los cristales del curandero puede ser sometida a un *ixmakán tatlahuán,* donde al lavar sus manos se limpia el mal que lleva en su interior, se le expulsa purificando el cuerpo. Como metonimia, las manos, implemento fundamental en la relación con el mundo circundante, y su limpieza ritual suponen una purificación de todo el cuerpo, de la suciedad que se oculta en sus recónditos escondrijos interiores, de invasores de los reductos ocultos del organismo. En muchos de los casos, estos dos tipos de costumbre, *ixmakán* e *ixqaqotanú,* “su mano” y “su atardecer” respectivamente, se realizan conjuntamente en un mismo *tatlahuán*. En el transcurso de ambas ceremonias, se “purifica” al interesado, alimentando a sus estrellas en una y eliminando la impureza que pudiera estar en él alojada en la otra. Teniendo en cuenta que la condena y punición de las estrellas al mal comportamiento humano, en especial la falta de atención debida, es enviado por estas en forma de aire que arremete contra la persona *(stáku une*, aire de estrella), se comprende mejor la vinculación del ritual del *ixmakán,* donde se purifica mediante el lavado de mano, y el atardecer, *ixqaqotanú,* costumbre consagrada a las estrellas, a halagarlas y nutrirlas para evitar su castigo o remediarlo si ya ha sido enviado este en forma de “aigre”.

Dado que ser curandero viene determinado de nacimiento, en palabras totonacas “lo trae uno al nacer”, no se puede enseñar, no es una técnica o conjunto de técnicas adquiribles mediante instrucción. El *kuchunú* descubre sus especiales habilidades a través de sueños o simplemente “le viene el pensamiento”. Los “aprendientes” son, por esta razón, considerados estafadores y mentirosos ya que el don no se aprende, no se transmite por lecciones, sino que lo otorgan las estrellas, lo trae uno consigo de nacimiento y aprenderá los usos, modos y maneras en que emplearlo en el importante estado onírico, a través de los sueños[6] o sencillamente “le viene a uno el pensamiento”.

En su clásico libro acerca de esta región del extremo norte poblano, Alain Ichon (1973) manifiesta que el don no se hereda, no pasa de progenitores a hijos. Sin embargo, en San Pedro hubo coincidencia en asentar el carácter hereditario de las capacidades especiales

[6] Es aceptado que el *li-katsin* tiene la capacidad de salir del cuerpo. Ya sea por un susto, cuando la persona se espanta, ya sea cuando esta duerme y sueña o se encuentra en algún estado de conciencia alterado, como la borrachera, algún *li-katsin* emana del organismo. En el caso de los sueños se afirma que el *li-katsin* sale a pasear y lo que esta alma ve, siente, con quien habla y por donde pasea es lo que soñamos. Los sueños, al igual que en muchas comunidades indígenas mesoamericanas, tienen una especial relevancia para los totonacas que emplean horas y horas en descifrarlos, dotarlos de una interpretación de acuerdo a sus convicciones y comentarlos en cualquier conversación cotidiana donde exista cierta confianza.

que, bajo el genérico de "don", habilitan a ciertos sujetos a funciones específicas. Si un padre tiene "don" es más que posible que alguno de sus descendientes lo adquiera mediante sus estrellas.

Por otro lado, el sexo no es determinante a la hora de convertirse en curandero, existiendo tantos hombres como mujeres que ostentan las habilidades de la disciplina curativa. Es frecuente que las parteras puedan acceder al hermético mundo de la curación, aunque como bien señalara Alain Ichon, el caso contrario no es nada frecuente. Casi ninguna curandera adquiere el don de "aliviar" a las embarazadas. Muchas parteras descubren en el transcurso de su *qaqotanú* su capacidad para curar al hallarse algún cristal que ha "caído" durante la ceremonia.

Los curanderos tienen como principal herramienta de trabajo unos cristales encontrados milagrosamente. Puede suceder el hallazgo transitando por un camino, durante el desarrollo de un costumbre, bajo la almohada o bajo la cama, o en cualquier otro contexto reconocido como improbable para la ubicación de estas piedras de cuarzo. La circunstancia y situación del hallazgo es siempre más o menos portentoso. Se admite que los cristales los envían las estrellas y, por tal procedencia, caen del cielo. A veces, incluso la aparición de estos artefactos es el hecho que revela a una persona su facultad, el don para curar. Los cristales, *lu-lakawan,* "con lo que se ve", se guardan celosamente, envueltos en paño blanco, con algo de dinero ("el pago a las estrellas"), con una vela siempre prendida y ante alguna efigie de una Virgen, principalmente, o, en menos ocasiones, de Jesucristo o algún santo del panteón cristiano. Hay que "darles de comer". Se les friega frecuentemente con refino asperjado con la boca o salpicado con las manos así como se les sahuma con copal mientras se les destinan vehementes palabras que muestran profundo respeto y reverencia. No suelen ser mostrados y en pocas ocasiones se me enseñaron estos artefactos de poder. Nadie que no sea el propio curandero puede manipular o usar sus cristales que, como prolongación de su ser, le otorgan autoridad y capacidad. Es reconocido que a mayor acumulación de *lu-lakawanin* mayor poder manifestará el *tlahuaná*.

Junto a los cristales, otra herramienta de trabajo básica para cualquier curandero es el *popochjarro,* un incensario de barro donde se quema el copal cuyo humo es imprescindible en cualquier cura o rito. Es una vasija con dos asas y forma de gran copa. En la parte superior se introducen brasas candentes sobre las que se deposita el "sumerio", el copal, que produce una aromática fumarada. Se reconoce en este jarro de cerámica una potente concentración de "fuerza" y se considera estos incensarios peligrosos dada su catalogación como objetos de poder.

Un hecho que conviene señalar es que todos los curanderos son indígenas, entendiendo por estos a las personas que aún conservan el idioma totonaco y se refieren a sí mismos como "indios". Pese al desprecio, más o menos marcado, que ciertos mestizos demuestran hacia "lo indio" o lo *naco* es frecuente que acudan a curanderos, a los que habitualmente catalogan como "brujos", no sin cierto deje peyorativo.

Hoy día existe un elevado número de *kuchununin* (plural de *kuchunú)*, todos ellos y por lo que yo sé de edad superior a los 40 años. Son visitados regularmente por los propios sanpedreños así como por habitantes de otras poblaciones que se desplazan hasta San Pedro con la única finalidad de consultar a estos especialistas debido a alguna aflicción o dolencia que padecen. Los martes y los viernes, días únicos dedicados a tratar las enferme-

dades de muertos y a la interrelación con tales fuerzas, es frecuente que las casas de los *kuchununin* se hallen repletas de personas esperando ser atendidas.

Generalmente y en la actualidad, el criterio mayoritario para acudir a un *kuchunú* en San Pedro, así como en el área circunvecina, es la ausencia de éxito de la medicina occidental en el tratamiento de algún mal o padecimiento del individuo. Se suele acudir al médico de la clínica si surge alguna dolencia. Sin embargo, si el tratamiento decretado por el profesional occidental no funciona se empieza a sospechar respecto a la procedencia de la enfermedad. Y es que, como alguien me confió, junto a las “enfermedades del médico” coexisten las “enfermedades del curandero”, un conjunto de males que el sistema clínico moderno no puede combatir con las medicinas de patente. Estos estados morbosos son producto de la actividad de ciertas entidades sobre el individuo, la cual destruye la armonía interior de la persona produciendo una alteración en su estado de salud, fatal disrupción que solo puede ser reparada mediante la intervención de un curandero. Como bien afirmara Victoria Chenaut, “al hablar de las prácticas y creencias relacionadas con los conceptos de salud/enfermedad entre los totonacas de San Pedro Petlacotla, ubicado en la Sierra de Puebla, podemos claramente diferenciar dos grandes ámbitos para la aplicación de la medicina: aquel que solo cura la medicina indígena, y el reservado a la medicina ‘occidental’ de los doctores. Si seguimos a Lévi-Strauss podemos referirnos a dos ‘ciencias’ en acción, siendo la primera la que tiene un lugar primordial en la vida cotidiana, en las preocupaciones y en las creencias de la gente. Ambos ámbitos están bien diferenciados aunque, sin duda, en muchos casos se ayudan mutuamente: una buena limpia nunca está de más para ayudar al doctor” (Chenaut, 1990). Ambas visiones noseológicas se entremezclan y reforman para ajustar un sistema (una “ciencia”) a otro. Tanto es así que Francisco “Chico” Andrade, experimentado *kuchunú* de San Pedro, nos ilustraba en la manera en que el espanto, extravío de una esencia anímica, puede derivar en cáncer o diabetes de no ser efectivamente tratado por un especialista.

El curandero totonaco trabaja mediante la “adivinación”[7]. La fase previa a cualquier diagnóstico y dictamen del tratamiento a seguir es la consulta de los cristales: la interpretación. El *kuchunú* pregunta al afligido paciente por sus dolencias, los sueños que tiene, sucesos recientes en su vida privada o pública, antes de consultar los cristales. Al hacerlo, introduce estos en un cuenco o platillo con refino de manera que el líquido los cubra parcialmente. Seguidamente los alumbra con una vela o un haz de luz. Los observa pacientemente antes de dirigirse al enfermo para informarle de lo que ve. En el acto de interpretación la subjetividad del curandero interviene activamente. A través de la conversación previa con el enfermo y los reflejos y refracciones de la luz en el alcohol de caña, el especialista emite un dictamen de acuerdo al cual se ajustará el tratamiento. Los chamanes totonacas de San Pedro Petlacotla no utilizan ningún tipo de alucinógeno con el que alterar su conciencia. La única sustancia con capacidad de alteración que circula abundantemente en cualquier costumbre es el *kuchu,* el refino. Sin embargo, el modo en que se usa (al menos por el curandero) no alcanza nunca una verdadera dislocación en la conciencia del especialista. La marihuana, que según Alain Ichon se usaba en el norte de esta zona y que Galinier certifica en algunos ritos otomíes, no se halla presente en ninguna ocasión ceremonial ni religiosa sanpedreña, estando su consumo altamente censurado.

---

[7] El uso de la palabra adivinación resulta quizá inapropiado. Un curandero nunca adivina, tal y como el mundo occidental comprende el término. El *kuchunú* ciertamente “ve” con la ayuda de sus artefactos la enfermedad. El cristal le muestra lo que provoca el mal, la causa que distorsiona el armónico equilibrio que compone la salud humana.

Las enfermedades

Las enfermedades que los *kuchununin* tratan se podrían, a grandes rasgos, dividir en dos ámbitos.

Por un lado, la producida por los aires, principalmente de muerto. Existen dos tipos de aires: aire de muerto *(nin une)* y aire de estrella *(stáku une)*[8]. Pese a que la segunda posibilidad es factible de no cumplir las obligaciones para con las estrellas a las que uno se encuentra vinculado, la gran mayoría de malestares y estados patológicos de este tipo los causa la actividad de los muertos.

De constante presencia entre los vivos, los decesos interfieren en la cotidianidad en forma de “aire”, un invisible compuesto en la mayor parte de las ocasiones (aunque es frecuente ver muertos, siluetas o sombras con forma de persona deambulando incluso en pleno día) que se filtra en cualquier lugar, penetrando en casas y en el interior humano. El muerto *“ya no es vivo, es aigre”*. Sus actos los guía la envidia y rencor hacia los vivos o bien, paradójicamente, su afecto hacia ellos, sentimiento que les impide abandonarlos. En los dos casos, el muerto provoca malestar en los cuerpos vivos con su mera proximidad (malestar que se revela, de nuevo, en sueños lóbregos, sueños donde aparecen los fallecidos) y enfermedad con su contacto e intrusión en el interior de la persona, lo que se denomina *“le agarró el muerto”*. Además, los aires, tanto de muerto como de estrella, pueden introducir en la interioridad orgánica basura, *“porquería”*, la cual al ser extraída por succión aparece materializada como una amplia gama de objetos palpables: arena, piedrecillas, restos de comida, ceniza, etc. Cabe resaltar que la basura nunca entra por sí misma en el enfermo, sino que se considera introducida por alguno de los dos tipos de aire.

Como ya apunté, las enfermedades acarreadas por los muertos se tratan los martes y los viernes y conllevan la purificación ante algún icono religioso, generalmente una Virgen, mediante refino, “sumerio” (copal) y velas, de las ropas así como otros efectos personales del difunto, llevados ante el *kuchunú* por el propio paciente. El profesional se dirige al muerto, dialoga con él o ella y le pide con amabilidad y mediante fórmulas orales en totonaco el abandono de sus seres queridos y del lugar que ya no ocupa. Aunque no me fue explicitado verbalmente, esta manera de operar se encuentra ligada a una concepción de la persona concreta y singular, tradición muy extendida la cual se puede rastrear entre otros muchos grupos de Mesoamérica. Siendo el individuo totonaca resultado de la conjugación trémula de diversos *li-katsin,* a la muerte de una persona algunos de estos permanecen de manera residual en ciertos espacios y objetos de contacto reiterado con la persona, entre ellos prendas y posesiones personales. La ropa, gorras, sombreros y otras pertenencias que el *kuchunú* limpia contienen parte del muerto, *li-katsin* que no ha abandonado esta forma de existencia y con su presencia causa mal y enfermedad a los vivos. La purificación que el curandero lleva a cabo desaloja o al menos pretende desalojar cortésmente al deceso, enviarlo a su correspondiente destino post mórtem alejado de la cotidianidad de su familia y convecinos.

---

[8] El aire *(une)* es una esencia inmaterial, algo así como un espectro, con capacidad reflexiva, racionalidad y pensamiento intencional. De los dos tipos que se dice que existen, el de muerto es considerado mucho más pernicioso y dañino que el de estrella. Las estrellas pueden ser aplacadas prometiéndoles para un futuro cercano su *qaqotanú,* su ceremonia alimenticia, obligación que todo humano tiene para con ellas. El muerto, además de ocasionar un mal mayor, demanda intervención inmediata de lo contrario llevará a la muerte al que haya “agarrado”.

Junto al combate contra esta irrupción violenta en el interior del organismo, intrusión de aires y basura, los curanderos totonacas de San Pedro se encargan de enfrentar los males devenidos de la pérdida de la “sombra”. La persona totonaca, como ya he referido anteriormente, se compone a partir de la comunión en su interior de diferentes esencias, almas, elementos que en totonaca se nombran como *li-katsin*. Otorgan la vida y los sentidos. Es textualmente *“con lo que se conoce”*. Se sitúan allí donde el pulso bate, existiendo un “alma” por cada lugar donde se puede notar la pulsión sanguínea. Así en las muñecas, en la parte anterior de los codos, las sienes, los tobillos, cada dedo, etc., posee un *li-katsin*. Esta esencia, que se traduce como “alma” o “espíritu” para su adecuación al castellano, permite que la persona posea calidad sensitiva, hable y se conduzca como los seres humanos deben hacerlo. Para la mayoría de san pedreños, el *li-katsin* más importante reside en la garganta, en la campanilla. Se le denomina *li-stakná* (traducido como *“la campana”*, la campanilla)[9], y es el que habilita al ser humano a hablar[10] y tragar (y con ello, comer, actividad esta que ayuda a delimitar y clasificar existencias). Otros decidían que la esencia más importante radica en mitad del pecho, donde localizan el corazón, mientras los menos se palpaban la cabeza, las sienes, en señal de la relevancia del “alma” que allí se encuentra. El *li-katsin* ofrece al ser humano todos sus sentidos, incluso los sueños. Cuando alguien duerme, un *li-katsin* sale del cuerpo yaciente y vaga por las inmediaciones. Los sueños son las experiencias, las sensaciones de la esencia evadida en su deambular. Se me llegó a afirmar que en los sueños, el alma que sale del organismo a vagar es el *li-stakná* lo que explica porque el durmiente no puede hablar, al menos coherentemente y de manera inteligible, durante el sueño. Si esta esencia fuera atrapada durante su errar o no supiera retornar al cuerpo que la hospeda, el individuo no despertaría, moriría.

Como en muchas otras culturas mesoamericanas, la multiplicidad de esencias o “almas” que habitan el ser humano no se hallan efectivamente ligadas al cuerpo pudiendo escapar o ser extraídas de su interior. Un repentino susto (ya sea éste producto de una caída, de una “balacera” o accidente, de la visión de un muerto o una “viborota”, entre otros) puede provocar la evasión de un alma del organismo. Es el llamado espanto, mal frecuente en San Pedro y, a decir de los especialistas, de los más difíciles de subsanar. También, un *li-katsin* puede ser atrapado por algún ser que codicia esencias anímicas, tal como la tierra, el arco iris o el agua. Sea como fuera la sustracción o pérdida de algún compuesto íntimo es otro de los males que solo un *kuchunú* puede encarar y solventar con su saber y capacidad.

De esta manera, el curandero con su técnica especializada aún sustenta un importante papel en la sociedad de San Pedro Petlacotla. Ambos sistemas de enfermedades y curación conviven, resultando en una etiología enriquecida, donde es tan posible perder un alma como tener la “presión” (tensión) alta. Las creencias de cada cual entran en juego a la hora de decidir qué especialista le trata a uno: si el médico occidental no obtiene el resultado esperado y la curación siguiendo el tratamiento establecido por él se demora, acudir a un médico totonaco,

---

9 Uno de los mayores riesgos en los pequeños es la “caída” de la campanilla, suceso que conlleva el hundimiento de la mollera, la parte superior del cráneo, con la consecuente caída del *li-stakná*. En tal circunstancia, el niño se ahoga, llora con insistencia, no puede tragar y se debe llamar a una partera o curandero para que “paladee” al afectado. La presión con los dedos, frecuentemente untados en ceniza, sobre el paladar hacia arriba devuelve el *li-stakná,* con la “mollera”, a su posición debida anulando lo pernicioso de su desprendimiento.

10 No pude dejar de notar la importancia otorgada al habla. Como marcador de humanidad, delimitador de seres y relaciones entre formas de existir, el lenguaje es una virtud, un instrumento materializador del pensamiento y propiciador de la acción.

a uno de los diferentes *kuchununin,* es una solución factible y comúnmente puesta en práctica. Y es que, como ya se dijo, "una buena limpia nunca está de más para ayudar al doctor".

La terapia

Según el padecimiento determinado tras escrutar los cristales, intrusión de aire o abandono de alguna unidad espiritual, el *kuchunú* obrará mediante exorcismo o endorcismo, es decir, expulsión del elemento perturbador del cuerpo (aire o basura) o reintroducción del elemento ausente en el individuo tras su necesaria localización y difícil guía de vuelta hasta donde se encuentra el paciente.

En el caso de exorcismo, la extracción resulta diferente de acuerdo a la procedencia del mal. La basura introducida por algún agente externo (aire de muerto, aire de estrella, el Montero u otros) se extrae mediante una limpia o por succión. No todos los *kuchununin* pueden practicar la técnica de chupar el patógeno, habilidad que solo se atribuye a dos o tres de todos ellos. Mediante el puño o un carrizo el especialista saca del interior del organismo, allí donde se aloja el dolor, la "porquería", conjunto heteróclito de materiales que varían desde ceniza, astillas y hojas, hasta comida, huesos, arena o piedrecitas. Sin embargo, hay que analizar por qué se introdujo esa basura, la causa del asalto. Si es producto de la casualidad, un fortuito encuentro con un *"aigre"* (*"se topó con aigre"*), la limpia[11] del aire alojado en el organismo o la extracción de la basura basta para recuperar la armonía. Pero pudiera responder la agresión a alguna otra causa, al incumplimiento de algún precepto en el trato con las entidades que ostentan la capacidad de causar mal a la persona. En tal caso, se hace imprescindible la realización de un ritual concreto, "un costumbre" guiado por el *tlahuaná* para dirigirse a la entidad causante del mal, entrar en contacto directo con ella y, mediante la satisfacción de sus demandas y necesidades, reparar así los estragos que ha producido en la salud del paciente. Encontramos así diversas categorías de *tatlahuán,* de costumbre, según el origen y el causante de la enfermedad.

El endorcismo, el regreso y reintroducción de la entidad anímica perdida, se consuma a través de un intrincado ritual, conocido como "levantar la sombra", que muestra escenarios distintos según el ser que atrapó al alma. Si fue el agua *(skan)* el ejecutor del desgraciado incidente, se realizará en su ribera. En caso de que el captor fuera el arco iris, también junto al agua se tenderán en una rama, por ejemplo, unos hilos de colores formando tal fenómeno visual, "el relevo" de tal poderosa entidad, ante los cuales se consumaría el rito. De deberse la ausencia a una caída, es factible que la tierra *(tiyat)* se apropiase del compuesto anímico. Habría de acudirse donde sobrevino el accidente. Otra opción pudiera ser que la "sombra" permanezca allí donde se produzca la separación del organismo, el lugar donde el susto acaeció. En cualquiera de los casos resulta vital la inserción del *li-katsin* en un animal, generalmente se utiliza una gallina para la mujer y un gallo para un varón, donde regresarla hasta las inmediaciones del exangüe paciente, el cual débil y carente de fuerzas dejó de comer, de sentir apetencias.

---

11 Las limpias se realizan con muy diversas plantas (liana de 20 hombre, estafiate, ruda, muijtle, etc.) que en ramillete se pasan sobre el cuerpo de la persona, con huevo o con velas en igual procedimiento. Se acompañan de palabras, donde se pide por el *li-katsin,* el *li-stakná* y por la integridad del individuo. Se siguen de una lustrada con refino y el abandono del elemento con que se ha llevado a cabo la limpia. El ramillete se arroja en lugar seguro una vez el paciente ha escupido sobre él. El huevo se quiebra y se observa para decretar la causa del mal, mientras la vela se deja consumir con el mal ahora alojado en ella.

Cuando el curandero dictamina la pérdida de la sombra, la recuperación debe realizarse con presteza. Para ello y en el caso del agua como causante[12], se preparan 25 muñequitos de hule, 12 por la mujer y 13 por el hombre (*“porque hay río del hombre y río de la mujer. Así debe estar todo, casadito, en parejas siempre, arco iris del hombre y de la mujer”*), 25 flores en igual disposición numérica, 12 y 13. Incluso cuando se prepara un relevo de arco iris, se deben colgar 25 hilos de colores en la orilla del río. También se ofrecen 25 ollas de atole de chocolate. Se *“siembra pollo”* a la orilla del río. Cuatro pollitos son enterrados con vida junto al cauce para acto seguido limpiar al paciente con un gallo o gallina, dependiendo del sexo del enfermo. Una vez se ha preparado todo, limpiado a la persona y sacrificado los volátiles, se arrojan al río las ofrendas: el gallo o gallina con que se practicó la limpia, cigarros, las flores, ajo, estafiate, medio litro de refino mientras el curandero le suplica, pidiendo con humildad que acepte los elementos votivos que se le destinan. La persona, la cual debe sostener en su mano una rama de guayaba, es sahumada con el *popochjarro* mientras se le dice que *“se le va a sacar”*. Se llama entonces al paciente: “nos vamos a salir, te vamos a sacar, vámonos para la casa, no te espantes. Déjale que salga del agua...” mientras se golpea cuatro veces el agua con la vara para luego, con el mismo elemento, sacudir doce y trece veces a la persona. Se toma entonces un litro de agua, piedras y arena del río. Con otro pollo se limpia al paciente mientras se llama al *li-katsin* para, una vez finalizada la limpia, golpear con el ave de corral el agua: *“Se moja el pollo”*, si es hombre, o polla si es mujer. Este animal se trae de regreso a la casa. Se me repitió que orinar en el agua es necesario para asegurar la curación. El enfermo debe miccionar en el río *“para que le de asco atraparlo”*.

Una vez de vuelta en la residencia del paciente se pone la arena y el agua detrás del “brasero”. Al parecer, si se considera que el individuo está muy enfermo se añade *nixcome,* el maíz cocido y desganado del *elote,* de la mazorca, al fuego y se echan cuatro chorritos del agua traída desde el río sobre él. El animal con que se golpeó el agua se pone atado debajo de la cama donde duerme el paciente. Transcurridos cuatro días, es decir, al quinto día, se suelta. El *li-katsin* faltante ya debiera estar de regreso en el cuerpo del enfermo que, recuperado el elemento faltante, comienza su mejoría.

***Tatlahuán*, “el costumbre”**

El *tatlahuán* merece una breve mirada aparte, un somero vistazo en un apartado propio. Como otro de los rasgos definitorios de la especialidad, el curandero totonaca, por lo general, dirige el ritual[13]. El “costumbre” es un momento en comunidad, altamente social, donde se refuerzan lazos y vínculos de reciprocidad. La familia, los invitados, el curandero, los músicos y todos los cargos ceremoniales propios de la ocasión participan de un estado casi festivo, de comunión entre todos los presentes. Abunda la comida en forma de tamales y mole así como las bebidas embriagantes, refino y cerveza, que si bien son ofrecimientos para los poderes a los que se destina “el costumbre” son posteriormente consumidos por los

---

[12] Por lo que se me advirtió, esta sesión de curación de suma complejidad y alto grado de dificultad varía bastante poco dependiendo de qué elemento “agarró al individuo”. Las ofrendas presentadas son iguales, alterando tan solo la localización y alguno de los actos aquí descritos obviamente relacionados con el elemento acuático.

[13] Cabe matizar que algunos curanderos no son capaces de dirigir el complejo proceso ritual, ubérrimo en simbolismos. Incapaces de orquestar el complicado ejercicio, estos individuos son solo considerados *kuchununin,* nuca *tlahuananin*.

asistentes en orden jerárquico. El *tatlahuán* es al día de hoy un rasgo expuesto con orgullo por los totonacas sanpedreños que encuentran en él una referencia identitaria en la deriva de novedades intrusas que están acabando con el mundo que siempre conocieron, el mundo de *“los antiguas”*. Sin embargo, no es esta su principal razón de ser (afirmar lo contrario sería caer en un funcionalismo simplista, un enfoque de una rancia antropología social). Aunque en su transcurso y en su realización el *tatlahuán* cree una serie de vínculos y lazos de reciprocidad, reforzando unas relaciones sociales tradicionales, y se erija en ocasiones y con orgullo como un rasgo distintivo que colabora junto con otros elementos en el reforzamiento de una identidad que se desvanece ante el enviste de la moderna sociedad de consumo, nadie afirmaría en la Sierra Norte que una costumbre se realice con tales objetivos. Es un momento dramático de comunicación y comunión con otras formas de ser, encauzado hacia la solución de problemas ya acaecidos o en un futuro factibles de no cumplimentarse las obligaciones del ser humano para con tales existencias. Es decir, se efectúan cuando el mal ya ha concurrido sobre alguien con objeto de conjurarlo, o bien a modo de profilaxis ritual para prevenir que este se produzca.

El *tatlahuán* se celebra de noche. Se inicia una vez comienza a oscurecer y se prolonga hasta el amanecer. Por más que inquirí al respecto, la respuesta del porqué nunca me fue del todo esclarecida. Lo más repetido, aunque sin convicción y después de afirmaciones como *“es la tradición”*, *“es como debe ser”* o *“siempre ha sido así”*, era que se celebra en la noche para que la ofrenda llegue a las estrellas. A veces, cuando es “un costumbre” que necesita de más días[14] se continúa durante la jornada hasta el nuevo crepúsculo cuando se retoman con intensidad los actos. En una ceremonia totonaca intervienen un alto número de ayudantes junto con el/la *kuchunú*. Es el especialista que oficia el que elige las personas que ocuparán cada cargo de entre las capacitadas para tal. Cuanto mayor sea “el costumbre”, cuanto más importante, mayor número de individuos ayudan. Unos días antes, generalmente dos, o incluso el mismo día, el curandero limpia a todo el que va a desempeñar un cargo en el proceso ritual. Se elimina la “contaminación” que pudieran tener acumulada y pueda interferir en el éxito del rito.

Los preparativos comienzan pronto, el mismo amanecer del día en que se celebrará. Varios individuos salen a cortar hojas de palma para manufacturar con ellos el *moqot,* las sonajas rituales con las que cada asistente bailará, así como coronas y collares de flor de muerto y “orejita de murciélago” con las que se decorará a todo asistente, cruces forradas con flores si se fueran a utilizar así como hojas de platanero. Se considera que estos adornos florales gustan a las fuerzas a quienes se dedican la costumbre y en toda que se ejecuta es obligado su empleo. Encontramos dos personas que reparten refino *(lagtagané)*, cuatro en costumbres grandes. Con la botella y pequeños vasos (generalmente envases de plástico pequeños, vasos donde se dispensa el jarabe) recorren la sala o lugar donde se efectúa la ceremonia repartiendo el *kuchu* entre la gente conforme se hace necesario (lo cual suele ser a menudo entre los hombres asistentes). También deben participar moledoras de chile *(xuaganapín)*, en número de tres en costumbre pequeña o cuatro para una gran costumbre, las cuales preparan este fundamental complemento (mole de chile) que acompaña las ofrendas alimenticias. Varias mujeres, generalmente dos, reparten café mientras otras preparan los tamales. Si fuera una costumbre de

---

[14] El número de días por el que se espacia un *tatlahuán* es muy relativo. Depende en gran medida de las posibilidades económicas de la familia o persona que paga y por quien se realiza así como de lo que estipula el propio *tlahuaná,* opinión que, al no existir un verdadero dogma institucionalizado, varía con frecuencia.

muerto, se necesita un relevo *(laxtapalj)* por cada finado a quien se dirige el rito. Si se mata puerco se demanda un matarife *(maljnini pastné)*, un matador de cerdo. Además, en toda costumbre, la música creada por los sones de arpa y violín es imprescindible.

Cada momento de la ceremonia va acompañado de un específico son de los más de trescientos que se me confesaron existir. Los músicos *(kaljsiní)* se presentan, por esta razón, como relevantes individuos con un don sumamente apreciado. Sin embargo, están desapareciendo. Hoy día en San Pedro quedan dos músicos "de costumbre" viviendo en el pueblo, uno de ellos de muy avanzada edad, mientras otros dos más jóvenes residen en México D.F. desde donde acuden cuando se les contrata para la ocasión. Esporádicamente, convecinos que saben tocar algo se prestan para intervenir improvisadamente sustituyendo al radiocasete que hace las veces de los músicos cuando estos no se han podido conseguir debido a su escasez o a restricciones económicas de la familia que realiza la costumbre. Salvo en el *tawilate* donde deben ser cuatro, en toda costumbre que se consuma en San Pedro son dos los músicos que acompañan el acto con sus instrumentos. Antes, al parecer, era frecuente que se cantara. Hoy día, pocas son las mujeres o los hombres que lo hacen. El uso de canciones, realmente hermosas y emotivas, se ha perdido prácticamente a no ser de unas pocas mujeres mayores que aun canturrean por lo bajo acompañando a los monocordes sones que crean el arpa y el violín.

"El costumbre" es entonces un relevante momento social, donde participan familiares, convecinos y amigos en un acto de cooperación. Bajo la tutela de un *tlahuaná* y de los necesarios ayudantes se recrea durante toda una noche o las que resulten pertinentes una representación cargada de significación en virtud de la cual se contacta con ciertas entidades, seres a los que en ese preciso momento el humano tiene la posibilidad de hacer llegar sus presentes y exponerle sus peticiones y necesidades. Si el proceso se concluye como dicta la tradición, como "los antiguas" prefijaron, y el ente o entes a los que se destina el esfuerzo se muestran receptivos, el *tlahuaná* y "el costumbre" tendrán éxito, reforzando un sistema médico pertinaz a lo largo del tiempo y apropiado para una forma concreta de topografiar del mundo.

Los tipos de costumbre

El *tatlahuán* más importante, sin duda, es el *tawilate*. De confusa etimología[15], esta costumbre es celebrada anualmente para agradecer y alimentar "al mundo", es decir, a todos los dueños, a "los ídolos", a los animales, a las plantas, al cielo, a la luna, al sol, a los aires, a los truenos, al agua, etc., "a todos". Es el momento ceremonial clave en el poblado, el ritual más importante incluso por encima de la fiesta del santo patrón del 28 de junio, fecha donde se celebra la costumbre de las flores en cuyo transcurso se orna con cempasúchil y se baila para San Pedro cuya estatua se traslada desde la casa particular que la cuida hasta el auditorio donde se consuma la celebración. El *tawilate* se realiza anualmente, a mediados de agosto. Antiguamente parece que su duración era de ocho días e incluso podía extenderse durante todo el mes. El año en que se realizó esta etnografía contó con cuatro días con sus correspondientes noches siendo, en palabras de los asistentes (los cuales rebasaban el ámbito de la comunidad llegando a venir de pueblos vecinos como Pápalo, La

---

15 Ichon hace derivar esta palabra de *tawila,* sentarse o asentar, con lo que el autor francés deduce que pudiera significar asentar el poblado, fortificarlo.

Ceiba o Ula, entre otros), el más importante desde hace unos 15 años. Siendo una celebración altamente costosa para una comunidad pobre, pecuniariamente hablando, como lo son las de la Sierra Norte de Puebla, el *tawilate* exige del apoyo de todo el pueblo, de las autoridades principalmente. Habiendo caído el gobierno en manos de mestizos, sumado esto a la desarticulación de la vida comunal por las nuevas formas venidas del exterior, el *tawilate* había varado en la dejadez o subsistido en prácticas marginales condensadas en un día con su noche por la falta de apoyo y de posibilidades económicas.

En 2005, sin embargo, y después de 15 años, más o menos, de abandono y apatía, San Pedro desarrolló, como con orgullo proclamaban los totonacos, un "*tawilate* de verdad". Durante cuatro noches y cuatro días, periodo cuya única obligatoriedad es su conclusión coincidente en día domingo[16], cuatro *tlahuaná,* dos mujeres y dos hombres, cuatro músicos y gran cantidad de cargos rituales (repartidoras de café, moledoras de chile, repartidores de refino, etc.) dirigieron un ritual exuberante en ofrendas, actos y complejidad. La ceremonia debe ser cometida en dos casas a la vez, la del presidente y otra más, generalmente la del más importante de los oficiantes. En cada residencia y por pares complementarios, curanderos, músicos, repartidores y preparadores llevarían adelante el desarrollo de la trascendente festividad. Este año, debido a desavenencias y problemas personales solo se efectuó en un único hogar, el de Macrina Maldonado, una de las curanderas que ofició. Este hecho causó cierta confusión[17] pero no evitó el éxito "del costumbre" a la que asistió gran parte del pueblo. Se reconoce que todo el que acuda o participe a dicho costumbre debe guardar "respeto", no burlarse del acto así como no mantener relaciones sexuales ni antes ni después y mucho menos durante el transcurso de la celebración. Se nos contaron a este respecto numerosos sucesos, desgracias acaecidas a aquellos que no respetaron el *tatlahuán* al tiempo que, como extraños a la tradición, se nos advertía que debíamos "respetarnos", no mantener contacto sexual. Porque "el costumbre" *"no es cosa de juego", "no es juguete".*

El primer día se empieza en la mañana, sahumando y echando refino mientras se le comunica a los ídolos del pueblo[18], *"los antiguas",* el arranque de su fiesta, del *tawilate.* Se baila un rato para, acto seguido, organizar dos grupos que acudirán en la tarde y encabezados por parejas complementarias de oficiantes principales (es decir, un curandero hombre y una curandera mujer, dos músicos, dos repartidores de refino, etc.) a sendas cuevas *(xluku),* situadas a cada lado cardinal del poblado, Este y Oeste. En cada una de

---

16 Este 2005, año en que llevé a cabo el trabajo de campo, el *tawilate* se inició el jueves 18 de agosto y, consecuentemente, concluyó el domingo 21.

17 De hecho, cualquier diferencia o innovación con respecto a los modos admitidos como tradicionales para la ejecución de "un costumbre" causan estupor y comentarios recelosos hacia su buena resolución. Tuve la oportunidad de presenciar un costumbre de "desenredo de muerto" oficiada por un curandero venido de Mecapalapa. Su modo de dirigir el *tatlahuán* era ciertamente diferente a los practicados en San Pedro, utilizando figuritas recortadas de papel al modo otomí así como otros elementos exóticos para los sanpedreños. La expectación suscitada fue inusitada para una costumbre así como los comentarios de días venideros donde se censuraba la práctica por "estar mal realizada", con lo que se le negaba la posibilidad de alcanzar el propósito hacia el que se destinaba, o se la acusaba de "magia negra" o "brujería". La familia que contrató a este curandero foráneo aseguraba mayor poder para los profesionales de Mecapalapa pues estos son "espirituistas" lo que, ante mis preguntas, se me explicó que significa que trabajan directamente con los espíritus en las cuevas, hacen descender a los poderes para comunicarse con ellos.

18 San Pedro, como otros pueblos de la zona, tiene una serie de "ídolos" a los que se respeta con solemne devoción. Representan el poblado, de hecho se me notificó que "eran el pueblo", lo protegen y velan por su bienestar y el de todos sus habitantes. Avisan si van a ocurrir desgracias y aseguran la bonanza agrícola. Son un heteróclito conjunto de piezas, que van desde figurillas arqueológicas, fósiles marinos, fragmentos de cerámica hasta instrumentos litúrgicos de la Iglesia católica.

ellas vive un dueño del terreno, unos seres referidos como mazacuates, enormes serpientes voladoras que comandan las lluvias y los truenos. A su vez, en estas grutas habitan los aires por lo que también se las denomina como *chik une,* "casa del aire". Antaño se guardaban en ellas los ídolos del poblado, pero a raíz de su paulatina desaparición (debida al codiciado contrabando de estas piezas) se trasladaron desde su ubicación original hasta una casa en San Pedro donde serían eficientemente vigiladas y tratadas devotamente (hay que sahumarlas y regarlas de refino cada semana). En la boca de ambas cuevas y al mismo tiempo, se abre el *tawilate* al ofrecer a las potencias que allí residen alimentos y palabras que exponen la gratitud y anticipan la intención de cumplir con la festividad. Todo el que asiste a las cuevas es limpiado por los *kuchununin* antes de su regreso al poblado. La fuerza acumulada en estos lugares admitidos como "sagrados" y saturados de potencia ha de ser desprendida del cuerpo mediante una limpia a cargo de los especialistas que comandan el evento ritual.

Desde esta apertura y por cuatro días más, se entra en un periodo ceremonial, donde se baila ornados con flores de muerto *(cempoalxochitl* o cempasúchil), con un *moqot* (sonaja confeccionada a partir de palma) en la mano y en torno a un altar donde se van sacando comidas y bebidas destinadas a diversas entidades así como, posteriormente, a los propios humanos allí concentrados[19]. Allí, se van dirigiendo a todos los seres que, con el ser humano, componen el mundo y se les destina la atención merecida. El *tawilate* es para que el trueno *(jiliní)* no mate, las lluvias vengan bien, "se dé todo" (los cultivos), los animales crezcan y se reproduzcan, etc. Se agradece, convidando con bienes materiales a los seres de este mundo y obsequiándoles a través de la palabra por la continuidad, la regularidad de los ciclos y fenómenos que ayudan a la prosecución de la vida del ser humano, de su bienestar en esta realidad de la que son una parte más. El último día, cuarto este pasado año y domingo, se saca a los ídolos, se les extiende en el suelo sobre un trapo blanco y ante la mirada atenta de todos los asistentes, los cuatro *tlahuananin* les limpian con agua y jabón, con refino y se les sahuma acompañado todo el acto de limpieza simbólica de palabras solemnes en totonaco destinadas a los protectores del poblado (se dice que los ídolos *"son el pueblo"*). A la tarde y para cerrar el *tatlahuán* se retorna a las cuevas, en idéntica disposición numérica de pares complementarios para realizar nuevos exvotos acompañados esta vez del sacrificio sangriento de volátiles que riegan con la sangre de su cuello, una vez decapitados, los muñecos de hule que se adjuntan a las ofrendas alimenticias. Se arroja además al interior de la cavidad y para el ofidio volador una gallina en el Este (dirección asociada a la mujer y por tanto la víbora allí residente es hembra) y un gallo en el Oeste (dirección cardinal del hombre). La última noche, cuarta del complejo festivo-simbólico, se pasa nuevamente bailando entre los efectos del refino y la monotonía hipnótica de los acordes del violín y el arpa. Este sería, grosso modo, el esquema "del costumbre" más importante ya no solo de San Pedro sino de cualquier comunidad totonaca de la sierra.

Sin embargo, no es el único tipo de costumbre. Existe una serie de ceremonias dependiendo el tipo de entidad a la que se destina y el mal que se pretende evitar o subsanar. Una vez el *kuchunú* observa en sus cristales el tipo de trastorno que causa el estado

---

[19] Se certifica que las entidades que allí comen se alimentan del olor, de la esencia de la comida y bebida, mientras los humanos pueden comerse y beberse después la materia que forma la comida. De hecho, antes de cualquier trago uno debe arrojar un poco del contenido de su vaso sobre el altar o a la tierra en los cuatro puntos direccionales en torno al altar y, a veces, también en su centro (la mesa a modo de altar es así el propio universo representado para la ocasión).

patológico del paciente, debe concretar el origen de este, el porqué del infortunado suceso. Cuando la enfermedad no es producto de la casualidad, de un encuentro desafortunado pero fortuito con un aire, con algún dueño o ser poderoso que puebla el imaginario totonaca, se debe rastrear la causa generatriz de la patología. Origen que, una vez excluida la casualidad, debe ser determinado y corregido para que la cura realizada no resulte fútil y el individuo vuelva a enfermar. Así, además de realizar el tratamiento que el momento exige (una limpia, succión, recuperación del alma, etc.) y que aliviará momentáneamente al dolorido enfermo, una vez concretada la raíz del mal, el foco de la enfermedad, el *kuchunú* totonaco dictaminará el ritual que se ajusta a la causa, el *tatlahuán* cuya ejecución debiera subsanar la enfermedad a través de la eliminación de las causas originarias de la patología. Así y dependiendo de ellas, existen distintas formas de *tatlahuán* donde mediante la actividad del especialista se alcanza un estado de relación con el agente causante del mal en el transcurso del cual se pretende el remedio de los efectos de ciertas potencias pensantes con capacidad de acto sobre el ser humano.

El *qaqotanú,* el "atardecer" del que ya hemos hablado se dirige a las madres, a las estrellas, a las que todo humano tiene obligación de alimentar, de consagrar su "promesa", a cambio de los bienes y cuidados que estas creadoras y dadoras de vida nos dispensan. Se acostumbra ejecutar los miércoles por la noche, hasta el amanecer del jueves y se debe completar, mediante una repetición, a los 12 días de la finalización del primero.

El *ixmakán,* "su mano", es una costumbre purificadora, eliminadora de las inmundicias y aires que pueden castigar las interioridades crípticas del ser humano. Asociada en muchos casos, como ya referí, con la anterior costumbre, a través de las manos se expulsa el mal, el aire o fuerza (todo aire es fuerza, esencia inmaterial pensante, "que sabe" en virtud de su posesión de *tapastakna,* pensamiento como el humano) que se acumula en nosotros causando desequilibrios en la salud. Es imprescindible para curanderos, parteras y matadores de puerco, pues se considera que estos cargos están en contacto más directo con "suciedad" (en forma de sangre, basura y enfermedades). Sin embargo, y como ya especifiqué, cualquier persona que haya sido afectada por un aire o suciedad que una limpia normal no extrae debe hacer su lavado de mano. Consiste en una limpieza de las manos del interesado empezando con agua y jabón, agua con flores después y, por último, refino. Se secan las manos con un lienzo blanco y limpio, comprado para la ocasión sin uso previo. La operación se repite por un amplio espacio temporal. Gran cantidad de personas (familiares, pacientes, etc.) pasan, una a una, a limpiar la mano del beneficiario del *ixmakán*. En el caso de las partera, muchas sino todas las personas que ha ayudado a nacer tienen la obligación de lavar la extremidad de la *chukunú*. Una tras otra, estas personas pasan a purificar las manos de la partera.

El *machintininkan* se destina al temazcal. Recién construido se le debe ofrecer una costumbre donde se le consagren alimentos, bebida y sacrificios con la participación de cuatro o dos niños en parejas de sexo contrario (niño-niña) que actuarán en una prefijada manera, dramatizando un primer baño portando instrumentos que representan bebés de cada sexo (machete y *metlapil* [mano de moler] envueltos como recién nacidos) mientras el *tlahuaná* obsequia al temazcal con 25 tamales (12 por la mujer, 13 por el hombre, números cuya suma representa la totalidad de seres humanos), otras 25 tazas de chocolate y dos velas. Al tiempo y en totonaco, con una cadencia que lo asemeja a una oración, le repite al temazcal (o tal vez, al señor del fuego que describiera Ichon, *Taqsjoyat)* el siguiente discurso:

Paskat katzi comu ki la tlahuanilj talakalhaman ke kinan ik klakaskinauh, ka kamaktininchi hua tun kinan ik ka huiliniman ka tlahua por min kamana ya xlihuak chin kinan ik ka maklakaskinan.	Gracias porque tú nos concedes el favor que nosotros deseamos acepta las ofrendas que te hacemos por ti, por tus hijos y por todos los que te usamos.[20]

Los niños, tras la "teatralización" del baño, comen los 25 tamales mientras se esconden los relevos de los bebés (el machete y la mano de moler) donde nadie los pueda encontrar. Este acto que orquesta el *tlahuaná* es necesario para evitar que el temazcal haga enfermar y el usuario de este "se maree" al usarlo. Atendiendo a que en el pasado a las mujeres que "se aliviaban" les eran prescritos baños en el temazcal por siete días para ambos, madre e hijo, se ilumina el simbolismo del machete y el metlapil.

La costumbre de las flores, *xochipichawal,* se efectúa en junio, el 28 como ya apunté, dedicada al santo patrono de la comunidad, San Pedro. En procesión emotiva se traslada la estatua del santo desde su residencia habitual hasta el recién construido auditorio (que hace las veces de cancha de baloncesto y de local para los bailes) y allí se le dedican danzas, oraciones y velas.

Sin duda, las costumbres más relevantes y frecuentes junto con el *qaqotanú* sean las dedicadas a los muertos. Activas entidades, los decesos actúan en el mundo humano del cual participan como agente activo. La muerte no asegura el cese de la relación con los vivos y ciertas partes de la persona quedan en las inmediaciones del hogar, del fuego casero (lo que denominan como brasero), en el rancho o el cementerio. En los caminos, cuevas o el "puro monte" uno también puede toparse con un muerto. Incluso sepultado el cadáver con los ritos católicos admitidos como pertinentes, compuestos anímicos de la persona pueden quedar encallados en los lugares que el deceso acostumbraba en vida. El individuo, generalmente pariente, que habita en dicho lugar debe clausurar tales espacios, *"acabarlos"*, pues enferma o puede enfermar. Se nos repitió con asidua certidumbre que a uno le salen granos con pus, llamados *tlacote,* que hay que pinchar con una espina de tlacuache. Solo así se curan, al vaciar su contenido mediante la perforación con una púa que este animal, preferido para leyendas y mitos (lo que en la actualidad llaman *"cuentos"*), provee. Pero aun curado, vaciado el grano de contenido, seguirá saliendo sarpullido y persistiendo el malestar. O bien es el muerto, cuya presencia afecta al vivo, lo cual constituye la opinión más extendida, o quizá y también posible, la tierra quemada, profanada y herida por el humano, envía enfermedad al causante de su daño. O tal vez ambos[21]. Las dos posibilidades son factibles y solo la preparación y cumplimiento de la o las costumbres apropiadas subsanará la situación, aplacando a la tierra y convenciendo al difunto para partir a su definitivo destino.

---

[20] Esta es la fórmula oral que la partera y curandera Juana Soto emplea y me explicó. Dado que no existe una sistematización de creencias, un dogma que ordene una convicción u otra, cada curandero tiene sus propias alocuciones, discursos, fórmulas y modos que, aunque con el mismo significado, difieren notablemente en forma.

[21] La mayoría de informantes y personas a las que interrogué al respecto coincidía en que es el muerto quien causa el mal al no haber abandonado efectivamente el hogar. Sin embargo, también se reconocía que la tierra, quemada por las llamas y brasas del fuego, necesitaba una compensación por los daños que la causamos ("cocinamos sobre ella, la abrasamos y quemamos. Hay que darle lo suyo para que no enoje").

Una vez alguien muere y tras darle correcta sepultura, cumpliendo las velaciones (novenario) y actos necesarios para el seguro entierro, se debe observar precavidamente una serie de datos antes de realizar las costumbres para los muertos. Son tres costumbres las que se realizan para estas entidades incorpóreas: el *talipuwat,* el *pumaljkun* y el *puchitne*. Según el caso, será necesaria la efectuación de uno de estos actos o de todos ellos en el orden preciso.

Si la persona murió *"pensando"*, es decir, con algo en la cabeza que lo perturbara, irritara o apenara es frecuente que entre en un estado *talipuwat,* tristeza, situación que impide su descanso y salida de este mundo. En este caso, la primera costumbre en celebrarse sería el *talipuwat tatlahuán*. Este tiene como objetivo reconciliarse con el muerto, pedirle perdón y alcanzar una condición de concordia con él que le permita olvidar su preocupación y reposar en paz. Incluso se nos dijo que esta costumbre se puede realizar para personas aun vivas, cuando uno discute con sus padres y estos quedan *"pensando"*. Se les invita a la costumbre y se les pide perdón ritual entre presentes etílicos (el omnipresente *kuchu)* y alimenticios. Cuando el familiar ha fenecido, el modo de actuar no es muy diferente. A través de los ya citados "relevos", se trata de reparar el mal que causó la ofensa y el "pensamiento" del finado. Se le agasaja con alimentos y bebida, se le pide disculpas y se le presentan los respetos debidos mediante de la figura del curandero, cuya guía es imprescindible a través del laberinto simbólico que supone el ritual.

El segundo paso, es el *pumaljkun tatlahuán*. Una vez consumado el *talipuwat,* si es que este resultara necesario, se pasa a desalojar las partes residuales de la persona que quedan en la casa, en concreto en el brasero. Según se me comentó en distintas oportunidades, este ritual se destina ya no solo a la persona muerta, para que abandone su hogar, sino también a la tierra quien quemada siente la ofensa a la que el ser humano la somete como un ultraje que, sin retribución, ha de ser castigado. Debe iniciarse una noche de viernes, día de muertos, para amanecer el sábado. Dos días antes, el miércoles, se debe encender el *pumaljkun,* el fuego, para que "ya sepa que se le va a hacer", una especie de anuncio de la intencionalidad de consumación de la necesaria costumbre. Durante toda la noche y a través de tres fases dramatizadas se despide al muerto. En primer lugar, dentro de la casa y mediante un fuego encendido por cada difunto junto al altar donde se depositan progresivamente las ofrendas en correcto ordenamiento numérico, se pide perdón *(tamaxpotún)*. Los familiares van uno a uno, pidiendo disculpas al *pumaljkun,* una olla de barro quebrada por la mitad, rellena cada una de las dos partes de brasas sobre las que se arroja copal. El *kuchunú* inicia este proceso, articulando en murmullo una letanía repetitiva, agachado frente a los fuegos al tiempo que pasa sobre ellos monótonamente una mano y luego la otra, adelantando una extremidad mientras retrotrae la opuesta. Este proceso puede extenderse por un buen rato, mientras la música repite un mismo son y los asistentes, con coronas y collares de flores así como el *moqot* sostenido en la mano, bailan en torno al altar. Acto seguido, los familiares pasan uno a uno a pedir perdón, a los fuegos a los que el *kuchunú* se dirigió en primera instancia, al altar y luego a los relevos, para después continuar perdonándose entre toda la familia y entre todos los asistentes.

Este episodio se necesita para crear un clima de concordia y avenencia ineludible para que todo salga conforme a lo deseado. El refino corre abundantemente. Se debe esparcir sobre el altar, en sus cuatro esquinas o en cuatro puntos formando un cuadrado o rectángulo alrededor de los braseros encendidos en sendos fragmentos de olla, antes de beber. Flanqueando la mesa, uno por cada esquina, dos niños y dos niñas portando un

arco, flechas y unas ollitas con dinero tapadas con un trapo blanco (el pago a las estrellas) en sus manos encarnan a los astros protectores que flechan la maldad. Estos niños velan con sus armas para evitar el mal durante "el costumbre". Una vez se finaliza esta fase, todos los asistentes, en orden de importancia, se sientan a comer en actitud de comunión para, acto seguido y una vez despojada de los obsequios alimenticios, sacar la mesa al exterior, purificarla mediante la aspersión de refino en su superficie por parte de todos los partícipes (los cuales deben pasar uno a uno rociando con su boca la superficie de la mesa) e iniciar una segunda fase del proceso ritual. En ella se pasa a la despedida de los relevos, de los difuntos. Un nuevo altar con otra mesa es preparado. Se extienden hojas de plátano como tapete, se disponen nuevos ofrecimientos acompañados de sones para tal propósito. Mientras, se adorna a los relevos. Se peina a la mujer valiéndose de "listones", unas cintas de tela con las que se decora el pelo, se le pone sombrero al hombre y se viste a ambos con nuevas ropas. A veces, incluso se les lava las manos pues, según se me confesó, si no van "limpios" no se les deja pasar (¿al cielo? ¿al lugar de los muertos?)[22]. Se baila con ellos por un buen rato para darles en último momento un morral lleno de las cosas "que pueda necesitar en su camino": refino, panela, tabaco, tamales, etc. Es la señal para que abandonen la casa.

Una vez preparado el muerto para su definitiva partida, habiendo perdonado ya las ofensas y cargando su morral, se hace salir a los relevos al exterior. Afuera, hacia el Oeste se ha construido previamente y a base de cuatro palos clavados en el suelo, unidos por cuerdas decoradas con cempasúchil cerrando el cuadrilátero que los maderos forman, una casa de los muertos *(chik ninin)* en cuyo interior se han dispuesto una o dos cruces adornadas con flores. La ceremonia se continúa ahora en el exterior. Los músicos instalan fuera sus instrumentos. El *tlahuaná,* en la casa de los muertos frente a la cruz o a las cruces, quema copal mientras se dirige en un susurro imperceptible a los familiares decesos. Se disponen ofrendas, se entierran pollitos en cada "tumba", sepultados vivos bajo las brasas formadas en el *popochjarro* y la arena removida del agujero. Los relevos esperan afuera de la estructura preparada para la ocasión junto con la familia. Una vez el curandero finaliza su alocución para los muertos, lo cual puede llevar un largo rato (según se me dijo, hasta que cada fuego en cada fragmento de cerámica prende, señal de que el muerto ha aceptado las ofrendas. Mientras no arda con fuerza, se supone que el espíritu está enfadado, molesto y se niega a partir). Cuando esto sucede, los relevos penetran en la casa de los muertos. Los cuatro niños disparan flechas sobre la construcción improvisada repeliendo con sus proyectiles "el mal" que pudiera hacer daño a los allí presentes o hacer fracasar la celebración. La relevo toma la cruz florada en sus manos al tiempo que el relevo masculino recoge las partes de la casa de muerto, desmontada ya para su partida. Ambos caminan con los niños que personifican las estrellas hasta desaparecer en la noche. Se regresa al interior ya sin los muertos y se prosiguen los bailes en torno al altar (el "redondeo de la mesa", doce vueltas a la izquierda y trece a la derecha señalando el final o cierre del altar) se consume cerveza y refino hasta el amanecer. En ocasiones, incluso se "hace bailar la mesa". Agarrándola de cada esquina, se la eleva del suelo y se la incluye en el giro que

[22] Las informaciones respecto a la vida de ultraterrena son escasas y confusas. Los conceptos cielo o infierno no son explícitamente manejados y poca referencia se hace a ellos pese a mis obstinadas preguntas. Los elusivos comentarios parecen traslucir una incertidumbre en cuanto al destino post mórtem o una escasa sistematización de las creencias a este respecto. El cielo se imagina como un lugar donde hay todo lo que existe en la tierra y se asocia directamente al firmamento donde se suceden los fenómenos atmosféricos, el paso de las nubes, la aparición nocturna de las estrellas y la luna, etc.

los asistentes generan con su cuerpo danzante. Cuando el sol sale se da por concluida la costumbre y cada persona regresa agotada y, en muchos casos, ebria a su casa. Según el *tlahuaná* que oficia, se purifica a los relevos o no.

De las costumbres destinadas a los muertos que tuve ocasión de presenciar y en las que participé, en algunas se conducía en último lugar, amaneciendo ya, a los relevos a un pozo de confesas cualidades especiales donde se les lava con su agua así como con jabón y, después, con refino. Se elimina con esta lustración los residuos que su transmutación en difunto pudiera haberle dejado. En otros oficios de este tipo, como en el arriba descrito, los relevos desaparecen en la noche con la cruz florida la mujer y los componentes de la casa de muertos al hombro el hombre. Ya no regresan ni se les limpia, simplemente se van, despedidos y honrados con vituallas para un viaje definitivo que los aleja de los vivos hasta ocasiones señaladas (como *Santoro,* Todos los Santos).

Por último, se debe expulsar con amabilidad y entre homenajes al deceso de otros lugares donde solía estar. Así, en el rancho, el trapiche *(puchitne)* y el fuego del horno deben ser “clausurados” y se convierten en escenario de nuevas ceremonias, con idéntico propósito y muy similar proceso. Solo si el difunto tenía rancho, con su horno y trapiche, una nueva costumbre debe celebrarse. En ella, se cierran tales lugares, se “acaban” para que el muerto parta definitivamente de ellos. Aunque este tercer tipo de costumbre de muerto, es cada vez más extraña ya que pocos ingenios de moler quedan, aún se me informó de algunas celebraciones recientes. Algunos habitantes de San Pedro hicieron alusión a un doble valor en este ritual, pues no solo aseguraban se destinaba a los difuntos, sino que también honraba a la tierra que produce y soporta para el ser humano. Por ello, el horno y el trapiche necesitarían atención ritual. Pedro Rosas, totonaco devoto de sus creencias, determinaba que, aunque nadie haya muerto, uno debía hacer “su rancho” o “su *pumaljkun”* al abandonar un fuego o el terreno porque sino se soñará continuamente que se está allí, noche tras noche, y se enferma. Me insistió en esta idea repetitivamente, recalcando así la importancia del sueño como firme realidad y la necesidad de “terminar” aquel lugar que “atrae” el *li-katsin* de la persona, dotado de una voluntad propia ajena a su poseedor, cuando esta duerme. Entonces y al parecer, se podría hacer esta costumbre aun estando vivo, al igual que del *talipuwat* se me dijo, antes de morir y siempre que se deje de usar el fuego de una vivienda o del rancho, aplacando con el gesto a la tierra utilizada y, posteriormente, abandonada, desvinculándose “espiritualmente” del lugar.

El complejo de costumbres destinado a los muertos se halla, como vemos, estrechamente relacionado con la Tierra, siendo rituales con una dualidad en su función: por un lado, separan a los vivos de los muertos y, por otro, sosiegan la furia de la tierra, ser que nos brinda la vida y tolera nuestras cotidianas ofensas pero que, sin el respeto pertinente y la atención necesaria, puede provocar un daño deletéreo en el individuo. “Cerrar” estos espacios cuando se abandonan o cuando el dueño fenece, asegura la partida del muerto así como la clausura del lugar. Si no hay muerto, solo abandono, estos *tatlahuanin* evitan que el “alma” regrese continuamente a dichos entornos mientras la persona duerme. En cualquiera de ambos casos, la tierra recibe al tiempo presentes por los servicios prestados y el deterioro en ella ocasionado. El ciclo queda cerrado con esa llave que el ritual totonaco supone. Limpio de actividad, borrada la actuación humana sobre él, despojado de vinculación entre el espacio y la esencia humana, el rancho, con su fuego, horno y trapiche, así como el fuego del hogar, quedan desarticulados, inocuos para el san pedreño que, cumplido el deber ritual, regresa a una cotidianidad ahora ya segura.

Observamos que la concepción de la muerte y los muertos se encuentra estrechamente ligada a la percepción que de la persona se tiene. La persona múltiple y abierta totonaca se refleja en la condición de sus difuntos. El espectro de un muerto está a la vez en diferentes lugares (su rancho, los caminos, el cementerio, el hogar doméstico, etc.) en función de su pluralidad anímica. Aunque se le despida del hogar, por vinculación el muerto puede continuar en su rancho y, incluso alejado de estos dos espacios, siempre estará presente en mayor o menor medida en el cementerio, definitiva localización luctuosa. El "monstruo de la tierra" prehispánico planea en la lectura que de ella hacen los totonacas sanpedreños. La ambigüedad de esta activa entidad se refleja en las costumbres para los muertos. Siempre presente, se la destinan ofrendas y exvotos, especialmente refino. Se la aplaca y dirigen hermosas palabras. La asociación muertos-tierra en Mesoamérica se presenta como un interesante tema a investigar.

En definitiva, apreciamos como el *li-katsin* se encuentra aún ligado a sus lugares habituales, aquellos donde pasaba tiempo cuando la persona vivía. La muerte no es sino un cambio formal, el paso de una condición material a otra donde solo perduran aquellos componentes etéreos y anímicos que todo ser posee en diferente grado. Algún *li-katsin* en forma de aire permanece encallado en nuestra realidad cuando debería partir hacia el destino post-mortem que le corresponde, definitivamente alejado del grupo de los vivos al que una vez perteneciera. Estos tres últimos "costumbres", completan lo que la muerte, como hecho biológico, no pudo consumar sin la ayuda brindada por el *tatlahuán:* la tajante separación de dos formas de ser incompatibles, dos modos existenciales que deben permanecer escindidos uno de otro para evitar el daño en el organismo vivo. Los muertos representan un constante peligro para la población de San Pedro, una amenaza siempre presente ante la cual hay que mostrar profundo respeto y consideración. El complejo de costumbres destinado a los difuntos, con seguridad de los más nutridos y recurrentes dentro de la vida litúrgica totonaca, es el mayor exponente del respeto y temor que esta forma de existir merece, del especial trato que demanda así como del rol que exhibe dentro de la sociedad de San Pedro.

Como hemos repasado escuetamente el *tatlahuán* concentra en su transcurso parte de la cosmovisión totonaca. Dentro del proceso diacrónico que contiene el ritual totonaco (ya sea éste de una única noche o de cuatro días y noches) una forma concreta y particular de concepción del entorno se encuentra plasmada. "El costumbre" es el espacio y tiempo, el lugar y el momento, donde el especialista se dirige, mediante un preciso y apropiado trámite (verbal y simbólico-gestual), imprescindible protocolo ritual que solo él conoce, a otras formas de existir, seres constitutivamente idénticos al hombre pero formalmente diferentes a él. Es el ejercicio comunicativo máximo por el cual, el curandero traspasa las barreras existenciales y entabla relación y comunicación con las entidades con que el ser humano comparte realidad. La relación, establecida dentro de unos concretos modos y un discurrir prefijado, es un momento tenso y frágil que, de no seguir las normas y maneras oportunas prescritas por la tradición, por los "antiguas", fracasará quebrando la posibilidad de conducir la negociación iniciada a buen término. Por ello, cada gesto ritual, cada modo operativo, cada palabra dentro de la salmodia repetitiva que el *tlahuaná* destina en "el costumbre" son llaves, puentes tendidos entre dos existencias que, disímiles materialmente, interactúan en un mismo plano privilegiado, intersticio donde la vida confluye dentro de un cauce que debe mantenerse estable. Esta es, a grandes rasgos, la tarea del curandero.

III. Naturaleza y chamanismo. La cosmovisión totonaca

Los hechos no están sencillamente presentes y ocurren sino que tienen una significación y ocurren a causa de esa significación.

Max Weber

La cosmovisión totonaca de la serranía poblana articula una realidad en continua evolución, cambiante conforme a unos designios propios, inherentes a la reflexión volitiva de algunos de los seres que la componen. Estos, integrados en el todo que es el cosmos, dan sentido al caos que resultaría de la sucesión de fenómenos y acontecimientos dislocados, los cuales sin significado carecerían de puntos de referencia para la intelección humana. Entre esta realidad cíclica, reiterativa en ciertos aspectos, y el cuerpo humano se elucida un estrecho vínculo, intercambio de fuerzas del que depende en gran parte la salud humana. El hombre, un ser "abierto" y una parte más de la totalidad e inserto como tal en ella, depende del entorno con el que mantiene una relación simbiótica que debe tender al equilibrio constante.

Como hemos estado viendo, muchos de los distintos seres y existencias que cohabitan la realidad humana tienen unos objetivos e intenciones hacia los que orientan su actividad. Para su consecución, estas entidades pueden entrar en interferencia con el hombre, ya competencia, ya cooperación y ayuda. O bien y a la inversa, el ser humano con ellos, al efectuar ciertas actividades o frecuentar ciertos entornos. En cualquier caso, el continuo devenir y cambiar de la "naturaleza", del mundo, se explica por las actividades de algunos seres que, diferentes a los humanos en cuanto a su forma sensible, resultan idénticos a ellos (incluso superiores) en usanzas y medios, intenciones y capacidades, propósitos e inclinaciones. Cómo los humanos, las estrellas tienen "hambre", el agua posee un dueño (San Juan) que anhela trabajadores para su dominio, la tierra aguanta nuestras ofensas y suciedades a cambio de compensaciones alimenticias y pecuniarias, los muertos ambicionan las sensaciones de los vivos. Y un largo etcétera.

Así, la convicción de que el trueno *(jilini)*, las estrellas *(stáku)*, el temazcal *(saq)*, ciertos animales (si no todos), la tierra *(tiyat)* o los muertos *(ninin)*, entre otros, son entidades con unas capacidades mentales, reflexivas e intencionales, equiparables a los humanos, con los cuales comparten afectos, sentimientos y ciertas inclinaciones en base a una composición anímica similar, sino idéntica, posibilita el armazón de una serie de relaciones con una naturaleza viva, en el sentido más humano de la palabra y abiertamente distanciado de postulados de la biología occidental contemporánea. Este espacio no socializado aparece en las nociones occidentales como una composición de existencias (animales, vegetales, minerales y substancias) las cuales, reguladas por unas leyes ajenas a la voluntad humana (aunque sobre las que esta se puede imponer a partir del conocimiento de ellas)[23], tal vez devenidas de un ser superior o inmanentes a la propia "naturaleza", concluyen una biosfera ecológica, un hábitat con unas

---

[23] De hecho, la ciencia podría interpretarse, en cierta manera, como una forma de pensamiento, una cosmovisión, con una técnica derivada para dominar y superar las restricciones que la "naturaleza" impone a las sociedades humanas. Francis Bacon ya asentaba, allá por 1620, este postulado en su *Novum Organum* o *Indicaciones relativas a la interpretación de la naturaleza* donde insta al abandono de la tradición, con sus prejuicios y actitudes preconcebidas, para comprender "las cosas tal y como realmente son en sí mismas". Se inicia un naturalismo ingenuo, un realismo que supone (y necesita de) la existencia de una "realidad verdadera", una "naturaleza", a la que, a través del análisis y comprensión de cómo las cosas en realidad son, dominar y someter a los designios humanos y de la razón.

condiciones ambientales, edafológicas, botánicas y zoológicas, entre otras, donde la operatividad de una cadena trófica mantiene un equilibrio en el cual se pretende inferir la manifestación de las “leyes de la naturaleza” en una soberana plenitud. Cercenada de lo social, la naturaleza se nos representa como una esfera cerrada y distanciada de la colectividad humana y de la propia persona, realidad autónoma, con sus propias leyes, regulaciones y existencia.

Entre los totonacas, el efecto fenomenológico que concluimos como naturaleza es asimilado como una “sociedad”, una especie de comunidad organizada a partir de las actividades y disposiciones de ciertos seres no humanos en cuanto a forma explícita. En la concepción totonaca de San Pedro, el entorno ambiental es un espacio donde operan seres y entidades cuyas actividades instituyen la totalidad de lo que allí acaece. Junto a estas entidades operativas, se sitúa el ser humano como otro personaje más en el continuum de la existencia. A su vez, entre ese espacio y el “interior” anímico humano se establece desde el nacimiento una continuada interferencia, una vinculación que liga al individuo y su entorno de tal manera que la salud llega a depender del balance en esta influencia mutua (desdibujando así la dualidad dicotómica interior-exterior). Igual que el destino y la idiosincrasia personal quedan fijados por un elemento externo al organismo, las estrellas, el resto de las disposiciones interiores del ser humano se asocian a una naturaleza animada, versátil, reflexiva. La enfermedad o la desgracia no se deben a inclinaciones interiores de la persona sino a la osmosis perenne entre su organismo y el entorno; un predeterminado destino en base a *las Madres,* así como la inclusión del ser humano en el espacio natural y sus perpetuas relaciones.

De esta manera y dentro de esta lógica, el Montero, *Aktsakan,* dueño del monte y los animales impone orden, cuida del monte y mantiene todo en su lugar. *“Grita como persona y se aparece y uno se pierde”*. Antes de salir a cazar o penetrar en su dominio, el individuo debe ofrendarle, ofrecerle en pago cigarros, refino o alimentos (tamales, atole, etc.) mientras le dirige unas palabras de respeto y considerada atención. El Montero, un chaparrito (*“como un niño”*) con sombrero[24], del que a veces se dice que “es como animal pero es como persona”, protagoniza muchas de las historias que afloran en las conversaciones diarias de los sanpedreños. Te puede perder en el monte, y solo se encontrará el camino al ponerse la ropa del reverso. O hacer enfermar al ser humano poco respetuoso con él y su dominio.

Igualmente, los truenos, la lluvia, los aires no son el producto fortuito de casualidades atmosféricas, de conjugaciones de presiones, temperaturas y energías (como preferimos creer nosotros), sino que son consecuencia ordenada de los dueños del terreno, seres que moran en sendas cuevas situadas en el lado Este y Oeste del poblado. En forma de enormes ofidios (“viborotas”), macho y hembra, según la dirección cardina[25], estos dueños controlan las lluvias y los truenos *(jiliní)*. Con su vuelo y bajo sus disposiciones, sueltan

---

[24] Existe una especial inclinación a describir de similar manera a algunos de los seres que pueblan el imaginario totonaca. El sombrero ranchero es uno de los rasgos reincidentes, una continua referencia en las descripciones de ciertas entidades, lo cual resulta curioso atendiendo a que es un elemento colonial incluido en la vestimenta y en el repertorio temático indígena con procedencia castellana. Lo mismo ocurre en otras zonas mesoamericanas donde dicha prenda para vestir la cabeza es complemento distintivo de muchos de los fascinantes seres que conforman la cosmovisión amerindia.

[25] El Este se asocia a la mujer. El Oeste, sin embargo, queda vinculado al varón. La mentalidad totonaca de San Pedro concibe que todo lo que existe debe estar emparejado, siendo el orden natural la dualidad. Existen “ríos del hombre y ríos de la mujer”, “animales hombres” y “animales mujeres”, dirección del hombre y de la mujer, etc. “Todo debe estar casadito”, en palabras de una reconocida partera totonaca.

las lluvias y comandan los truenos, pequeños individuos de sombrero ranchero negro que habitan en el cielo, según la opinión más extendida, donde se les supone viviendo en un pueblo como San Pedro. Los aires habitan también en esas cavidades. Su relación con los dueños no es del todo clara, pero sí se considera seguro que salen desde una abertura para introducirse en la opuesta. Los ciclones, por su parte, son las mujeres que mueren durante el parto sin dar a luz. Son condenadas a ser arrastradas por el cielo agarradas de los cabellos. *“Es del cielo, es la que suena mucho cuando quiere llover”*. Desde el Este soplan con fuerza, ayudando a que las nubes se muevan en el cielo y son responsables de los ciclones. *“Las hacen trabajar para que corra el aire, para que llueva, que corran las nubes”*. Estas mujeres, conocidas como *xite,* traducido a *“castilla”* (castellano) como ciclón, pueden ser escuchadas mientras sufren su castigo, en forma de un rumor en el cielo. Hay que tener presente que esta zona está sujeta a la actividad de los ciclones y fuertes huracanes que se forman en el Caribe y el Golfo de México. Desde el Este, estos destructivos fenómenos ambientales azotan la Sierra Norte con mayor o menor potencia y es frecuente sentir sus efectos en la temporada de lluvias.

La luna *(maljkuyuj)* es San Marcos o, a veces, Marcos a secas. El Sol es mujer y la Luna, hombre, la persigue. Descrito como el “mero viejo”, cuida de las mujeres, es el dueño de todas las mujeres. Se alimenta de la menstruación de aquellas, la cual se afirma que él mismo provoca. La menstruación es *“la enfermedad de la luna”. “Come la sangre de las mujeres”, “anda siguiendo a las que van al río a lavar”. “Cuando alguno quiere hacer maldad a otra [mujer] habla a la luna para que le baje más recia, para que tenga mucha regla. Para componerse hay que darle de comer doce platos de atole de chocolate y trece platos de atole de chocolate, doce platos de mole de pollo y trece platos de mole de pollo, doce y trece muñequitos de palalo. Dos jabones también se ponen”*. Así nos explicaba Lucia Allende Zaragoza, partera desde los 13 años, como la luna interviene en los asuntos del ser humano. A su vez, nos aclaraba, la luna también tiene que ver con los partos. Asunciona Maldonado esclarecía que si una mujer no se embaraza *“hace su luna”, “da a la luna su chocolate”*. Así como por ello, una mujer embarazada de poco tiempo (“cuando el bebé aún está tierno”, más o menos hasta los cuatro meses) no puede exponerse a los efectos de un eclipse (cuando “están peleando”) pues salir de techado cuando esta conjunción se produce conllevaría posibles malformaciones en el feto, tales como el labio leporino *(kaljskauj,* literalmente, labio de conejo).

El oleaje del río, la fuerza ondulante que erosiona orillas y consume el camino, es producto del trabajo de los *“pahuas”*[26], trabajadores muertos al servicio de San Juan, dueño del agua *(sochixkú skan)*. Su incesante trabajo a cargo de este señor, explica la fuerza del río, su energía destructora y erosiva. Cuando alguien perece ahogado en el agua, su *li-katsin,* o alguno de ellos, queda eternamente trabajando para San Juan, personaje bebedor sobre el que aún se conservan algunos interesantes *“cuentos”* (mitos).

Y se podrían seguir añadiendo ejemplos para ilustrar este ámbito. En cualquier caso, lo que resalta es la forma de componer una “naturaleza” equivalente al mundo humano, conti-

---

[26] Las pahuas son un fruto, el fruto de San Juan. Es la fruta que se arroja a los ríos cuando se pretende alimentar al dueño del agua. A ella, al parecer, queda asociada la imagen de los trabajadores de San Juan, aquellas personas que mueren ahogadas y que, por tal forma de fenecer, no van al cielo sino que quedan en el dominio acuático de San Juan.

nuación de uno en el otro y del segundo en el primero en base a un origen común. Los dueños y señores, de los que se me llegó a afirmar que existe uno para cada especie de planta y animal, regulan y disponen un organigrama, un orden ajustado dentro del cual el mundo fluye como en la sociedad humana: predeterminado.

Dentro de esta concepción del entorno, donde unas entidades de capacidades similares a las humanas lo organizan conforme sus propósitos y objetivos en sociedades similares a las totonacas, el chamanismo encuentra un asiento privilegiado. Porque, si en nuestro medio cultural positivista es el científico, el ingeniero, el técnico o aquella persona versada en alguna ciencia quien cuenta con el conocimiento para descifrar los códigos de la “realidad”, en las sociedades amerindias, por lo menos en lo que respecta a las comunidades totonacas de la sierra, el *kuchunú* o *tlahuaná* se alza como el especialista conocedor del mundo y de los seres que lo organizan, aquel que puede conversar con ellos intercediendo con sus palabras, herramientas básicas en todo sistema de creencias, y sus actos codificados entre la sociedad humana y la sociedad “natural” (no sobrenatural, ya que actúan y pertenecen al mismo plano antrópico), aquellas entidades que con sus acciones, intenciones, apetencias y actitudes regulan una realidad cambiante a la vez que repetitiva dentro de la cual los totonacas san pedreños conducen su día a día.

El *tlahuaná* regula, disminuye o subsana las interferencias que entre ambas sociedades se puedan producir armonizando la convivencia entre las dos. Las enfermedades que el curandero totonaca puede curar son aquellas consecuencia de la interacción de ciertas de las potencias descritas aquí y el ser humano. Los muertos, el agua, la tierra, el temazcal, las estrellas o el trueno, entre otros, pueden causar desajustes en la salud humana, desequilibrios en la interioridad donde residen las esencias que dotan a una amplia gama de seres, entre ellos al humano, de concretas aptitudes, disposiciones, sentidos y vocaciones. La capacidad de comunicación entre el *tlahuaná* y aquellas existencias otorgan a este personaje la esencial tarea de terciar entre la sociedad o el enfermo y las entidades que regulan el medio donde los totonacas de la Sierra Norte habitan y, con las cuales, inevitablemente, entran en relación. Dicha relación debe ser controlada y moderada por una cosmovisión que al cartografiar el mundo y el cosmos habilite ciertos técnicos que pueden situarse entre la colectividad que crea y recrea tal visión y la visión en sí. Nexo y ligazón entre dos productos supuestos e imaginados, sociedad y entorno, la figura y la técnica que intermedia no dejan de ser una producción más, resultado de la heurística y la casualidad histórica, productos que ofrecerán respuestas adaptadas a ambas creaciones: el científico y el chamán no dejan de ser invenciones, entelequias que acercan al ser humano a la certeza, necesaria seguridad cognitiva, tanto en la interpretación del cosmos como en su segura relación con él.

IV. Conclusiones

La necesidad acuciante de dar sentido a la experiencia, de organizar de manera comprensible y efectiva una realidad cambiante y, al tiempo, reiterativa en cuyos fenómenos y procesos el ser humano y sus actos se incluyen, ha derivado en la creación de clasificaciones y tipologías, teorías y certezas en todo tiempo, espacio y agrupación humana. El éxito de todas ellas depende de que en su conjunto se ajusten a una cosmovisión donde la efectividad de tal se compruebe en un ejercicio de apoyo mutuo. Las clasificaciones confieren inteligibilidad a un

modo concreto de entender el cosmos así como esta manera de codificar el universo dota de efectividad aquellas tipologías. Dentro de esta simbiosis, el “chamanismo” estudia y analiza cada modo de ser, esforzándose por comprender la lógica en sus relaciones, la consecuencia de estas y la subsanación de los efectos que tales actos relacionales puedan causar en busca de una homeostasis social, equilibrio necesario para la conservación (o dominación) de un mundo ficticio (en cuanto a su calidad de resultado heurístico de un modo lógico analítico determinado) al cual la cosmovisión de cada grupo confiere certidumbre y validez universal. Desde la observación y experimentación empírica, se elucidan paradigmas, extrayendo leyes y concluyendo efectos. “La función de los paradigmas” es ser “vehículos de las teorías científicas”, “indicándole al científico las entidades que la naturaleza tiene o deja de tener, así como de qué manera se comportan dichas entidades. Tal información suministra un mapa cuyos detalles dilucida la investigación científica madura. Y dado que la naturaleza es demasiado compleja y diversa para poder ser explorada de manera aleatoria, dicho mapa es tan esencial para el desarrollo inacabable de la ciencia como la observación y experimentación” (Kuhn 1971).

Ya sea desde un laboratorio o en un ritual, ya en campañas de investigación ya en un mito totonaco, lo mismo el filósofo en su sofá que el curandero en la casa de su comunidad, lo que se persigue es esencialmente lo mismo (aunque las preguntas sean diferentes): inteligibilidad y seguridad. Se transmite significación a una compleja realidad que sin un ordenamiento codificado en algún tipo de saber desbordaría al ser humano que, una vez se ha creado a sí mismo, necesita crear el cosmos donde residir.

4. Bibliografía

AGUIRRE Beltrán, Gonzalo (1992): *Medicina y Magia*, Fondo de Cultura Económico, México.

ANZURES Y VÉLANOS, M.ª del Carmen (1995): “Los Shamanes, conductores de Almas”, en Lagarriga, Isabel, Galinier, Jaques y Perrin, Michel (coor.), *Chamanismo en Latinoamérica, una revisión conceptual*: 45-64, Plaza y Valdés y CEMCA, México.

CHENAUT, Victoria (1990): “Medicina y Ritual entre los Totonacas de San Pedro Petlacotla, Puebla”, en Ludka de Gortari Krauss y Jesús Ruvalcaba Mercado (coor.) *La huasteca: vida y milagros*. Cuadernos de la Casa chata, n.º 173, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, D. F.

ICHON, Alain (1973): *La Religión de los Totonacas de la Sierra*, Secretaría de Educación Pública (SEP)-Instituto Nacional Indigenista (INI), México.

KUHN, Thomas S. (1971): *La Estructura de las Revoluciones Científicas*, Fondo de Cultura Económico, México.

LAGARRIGA ATTIAS, Isabel (1995): “Intento de Caracterización del Chamanismo Urbano en México con el ejemplo del Espiritualismo Trinitario Mariano”, en Lagarriga, Isabel, Galinier, Jaques y Perrin, Michel (coor.), *Chamanismo en Latinoamérica, una revisión conceptual*: 85-101, Plaza y Valdés y CEMCA, México.
— (2005): “Aspectos Generales del Chamanismo en México”, en Fournier, Patricia y Wiesheu, Walburga (coor.), *Arqueología y Antropología de las Religiones*: 205-236, CONACULTA-INAH, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1984): *Cuerpo Humano e Ideología. Las Concepciones de de los Antiguos Nahuas*. 2 Vols. UNAM. México.
— (2004): “La composición de la persona en la tradición mesoamericana”, en *Arqueología Mexicana*: 30-34, Vol. XI, n.º 65, México.
MADSEN, William (1965): Shamanism in México, en *Southwestern Journal of Anthropology*, 11 (1): 48-57.

MARION, Marie-Odile (1995): “La Voz de lo Infinito. Una contribución a la Redefinición del “chamanismo” en el mundo maya”, en Lagarriga, Isabel, Galinier, Jaques y Perrin, Michel (coor.), *Chamanismo en Latinoamérica, una revisión conceptual*: 65-84, Plaza y Valdés y CEMCA, México.

MÚNERA, Juan Guillermo (1984):” El Lenguaje Extático y la Cura Chamánica”, en Bidou, Patrice y Perrin, Michel (Ed.) *Lenguaje y palabras chamánicas*. Simposio del 45.º Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, Colombia.

PERRIN, Michel (1985): “Formas de Comunicación Chamánica”, en Bidou, Patrice y Perrin, Michel (Ed.) *Lenguaje y palabras chamánicas*. Simposio del 45.º Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, Colombia.
— (1995): “Lógica Chamánica”, en Lagarriga, Isabel, Galinier, Jaques y Perrin, Michel (coor.), *Chamanismo en Latinoamérica, una revisión conceptual*: 1-20, Plaza y Valdés y CEMCA, México.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002): *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia,* Cosac y Naify, São Paulo.

El *Lienzo de Tlaxcala* y su lenguaje interno

The Lienzo de Tlaxcala and its internothe language

Isabel Bueno Bravo
Fundación Cátedra Iberoamericana (UIB)

Resumen: La Historiografía contempla la conquista de México como un logro de Hernán Cortés y del "puñado de hombres" que le acompañaron, eclipsando la presencia de otros protagonistas vitales para la empresa. A través del *Lienzo de Tlaxcala,* los tlaxcaltecas reclamaron su protagonismo en la caída de Tenochtitlan, manipulando la realidad de los hechos y eliminando la presencia del resto de los indígenas colaboracionistas.

Palabras clave: Quincunce, *Toxcatl*, Templo Mayor, *Macuáhuitl*

Abstract: Historiography regards the conquest of Mexico as an achievement of Hernán Cortés and the "gang" who accompanied him, underminding the presence of other aboriginal protagonists who were very important for the endeavour. Through *Lienzo de Tlaxcala*, the tlaxcaltecas claimed their protagonism in the fall of Tenochtitlan, manipulating the reality of the facts and getting rid of the presence of the rest of the indigenous collaborationists.

Keywords: Quincunce, *Toxcatl*, Great Temple, *Macuáhuitl*

I. Introducción

Miguel del Barco narra en su *Historia Natural y Crónica de la antigua California* una deliciosa anécdota que transcurrió cuando los jesuitas, congregación a la que pertenecía, fundaron sus misiones en California y cuyo protagonista era un indígena cochimí que desconocía la escritura y que recelaba de su fiabilidad. Nosotros debemos darle la razón al indígena, porque desgraciadamente los documentos no siempre dicen la verdad. A veces, porque quienes nos cuentan los hechos como testigos, no estuvieron donde afirman o aunque estuvieran, como nos previene Valle-Inclán: "las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos", y muchas de las fuentes, que valoramos como primarias, están aderezadas con la dulce penumbra del recuerdo.

Aparte de los condicionamientos personales, en los documentos también se reflejan intereses materiales y políticos. Averiguar qué cuentan estos y por qué, es una tarea ardua para el investigador. En el caso de los americanistas doblemente, pues la llegada de los europeos a América generó ríos de tinta y movió muchísimos intereses en ámbitos y bandos contrapuestos.

Los documentos surgidos durante esa época de la pluma europea son de sobra conocidos, pero no tanto los indígenas. Sin embargo, los objetivos que pretendían ambos eran los mismos: que la Corona española reconociera sus méritos en la conquista y que estos se plasmaran en exenciones y privilegios.

Los indígenas probaron suerte a través de los canales coloniales, pero utilizando documentos de características híbridas, para reclamar a las instancias competentes el pago de sus servicios. El *Lienzo de Tlaxcala,* como veremos, es un documento que se adapta a estas características.

II. El *Lienzo de Tlaxcala*

¿Quién no conoce la gesta llevada a cabo por Hernán Cortés y su "puñado de valientes"?, imagen difundida por Diderot y más tarde por Willian Prescott, y suficientemente enfatizada por sus protagonistas, con la intención de percibir méritos y recompensas de la Corona española. Sin embargo, a menudo, olvidamos u omitimos que esta epopeya fue multiétnica y que los batallones que derrumbaron los cimientos del imperio mexica estaban compuestos por hombres de distinto color.

A excepción del ya mítico *Visión de los vencidos,* pocas obras se han detenido en averiguar el punto de vista de los otros protagonistas que contribuyeron a la caída de la fabulosa Tenochtitlan. Reconocerlo no solo es de justicia, sino que dota a la Historia de una claridad y de una "normalidad" que a menudo se difumina en explicaciones poco realistas.

Cortés y sus compañeros fueron hombres de extraordinaria valía que nadie discute, pero reconocer sus limitaciones en los primeros años aclara el relato de los hechos y no desmerece sus méritos. Hay que tener en cuenta, por un lado, que la complejidad política de México distaba mucho de los núcleos aislados que los conquistadores habían encontrado en las Antillas o en la costa yucateca y, por otro, que al reducir el proceso a individualidades se ignoran otros aspectos que fueron decisivos como el contexto, al resto de los hombres que

los acompañaban y la aceptación de la presencia india y africana como vital para el desenlace positivo de la empresa. Este mito del hombre excepcional, que encarna Cortés, encierra en realidad el mito de la superioridad (Restall 2004: 31l).

El *Lienzo de Tlaxcala* ofrece el relato pormenorizado de la conquista de México, a través de la visión de los indígenas. Sus imágenes se convierten en un inestimable cuaderno de campo que plasma, prácticamente, el día a día de la conquista y que confirma lo que ya sospechábamos: la imposibilidad de que Cortés y el reducido número de hombres que le acompañaban hubieran podido conquistar México-Tenochtitlan sin aliados indígenas, ya que el desconocimiento del lenguaje, a pesar de los intérpretes, la complejidad geográfica y política hacia imprescindible unos guías fiables.

> *"El valioso apoyo tlaxcalteca resultó vital para los castellanos, quienes, careciendo de él, jamás habrían tomado Tenochtitlan, la Venecia americana." (Vázquez 2002: 5)*

Memoria de todos estos sucesos es el *Lienzo de Tlaxcala,* pero saber ¿quién es su autor o quién lo encargó? ¿Qué pretendía con esta obra? ¿Qué cuentan sus imágenes?, si coincide con lo que sabemos por otras fuentes, son preguntas interesantes cuyas repuestas pueden aclarar la veracidad o no de lo que sus páginas describen.

Desde su origen el *Lienzo* ha sufrido tal cantidad de avatares que rastrear su autenticidad se convierte en una difícil empresa. El acuerdo general acepta que es un documento colonial de mediados del siglo XVI, en él se muestra la caída de México a través de escritura icónica, en cuyos paneles los tlaxcaltecas y los españoles se disputan el protagonismo de los hechos.

A pesar de ser un documento muy conocido, lo cierto es que se ignora el paradero del original u originales, por ello, los numerosos estudios que existen se han realizado sobre copias elaboradas durante los siglos XVI, XVIII y XIX (Sánchez 2004: 1).

Nada sabemos del autor o autores del *yaotlacuiloli* o libro de guerra, pero se intuyen varias manos en su ejecución. Sobre quién lo encargó, los datos señalan al Cabildo de Tlaxcala, según reza en el Acta de 1552 (1985: 324), para que se plasmara la participación tlaxcalteca en la toma de Tenochtitlan y se reconociera en la corte española

"[…] en relación al escrito de guerra/ yaotlacuiloli/ de cuando vino el marqués y de las guerras que se hizo en todas partes, todo se reunirá se escribirá para que se lleve a España, lo vera el emperador; ellos, los regidores […] y […] lo que se requiera se lo dirán al mayordomo de la comunidad; manifestará en lo que se escriba, quizá en manta o en papel; lo que les agrade, eso se hará."

También cabe la posibilidad de que se elaborara a petición de Don Luis de Velasco, a la sazón Virrey de México, como consta en la inscripción que aparece en el fragmento de París[1] (Ballesteros 1980: 69) y en la copia del Museo Mexicano (Chavero 1979: III). A partir de este momento empieza el enigma de los tres originales del *Lienzo:*

---

[1] Sobre el cual Ballesteros (1980: 71) no afirma que sea original o copia del *Lienzo*.

a) el que partió para España, cuyo destinatario era el emperador Carlos,

b) el que permaneció en el Cabildo de Tlaxcala, y

c) el que conservó el Virrey de México (Gibson 1991: 145, 160; Mazigcatzin 1927: 60).

Aunque Alfredo Chavero (1979: IV) deduce que "debieron hacerse dos ejemplares: uno que quedó en el ayuntamiento de Tlaxcala, y otro que sin duda se mandó á Carlos V".

Del original del Cabildo se realizó, providencialmente, una copia en 1773 y de esta se sacaron tres más, aunque solo una completa. A finales del siglo XIX se realizó la copia que lleva el nombre del entonces gobernador de Tlaxcala, Próspero Cahuantzi (Sánchez 2004: 3). Durante el trienio de Maximiliano, 1864-1867, el original del Cabildo se llevó a México, para que los franceses lo estudiaran, y al restablecerse la República, Alfredo Chavero recibió el encargo de "comisionar confidencialmente" el original. Un original que Chavero nunca encontró, pero que gracias a la copia realizada en 1773 pudo hacer otra "exactísima" para la Exposición Madrileña del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.

> *"Quedó, pues, perdido el lienzo; pero por fortuna yo tengo copia exactísima, dibujada con toda escrupulosidad, y para la cual se hicieron colores enteramente iguales á los del original. Como también tengo los calcos que del mismo original se sacaron, hoy puede hacerse una reproducción fidelísima del lienzo perdido." (Chavero 1979: V)*

> *"Una copia en forma de libro, hecha por Diodoro Serrano y propiedad de J.F. Ramírez y después de Chavero, es la fuente de la cual Genaro López hizo las litografías que publicaría la Junta Colombina, con el comentario de Chavero en 1892." (Sánchez 2004: 12)*

A pesar del entusiasmo de Chavero por la fidelidad de la copia, lo cierto es que existen muchas diferencias entre unas copias y otras, y si todas salieron del mismo original algo no concuerda. ¿Podemos afirmar que el original llevaba glosas en caracteres latinos, explicando las imágenes?, porque la copia de Yllanes, donde además se mantienen los nombres de los *tecuhtli* que están en los recuadros, la de Chavero y el *Códice de Tlaxcala* las tienen, pero entonces, ¿de dónde salió la copia de Cahuantzi y por qué la de Chavero, a pesar de ser exactísima, no tiene inscripciones en la página principal? (Ballesteros 1980: 69).

Respecto a la copia que se envió al rey, Ballesteros (1977: 5-17) plantea la posibilidad de que el documento de la Casa de Colón de Valladolid sea un fragmento de este, aunque puntualiza que asumimos que una copia vino a España, solamente porque Paso y Troncoso lo afirma, basándose en que Felipe Guevara, un gentil hombre del emperador Carlos V, así lo asegura (Ballesteros 1980: 69).

En 1892 Paso y Troncoso realizó un viaje a Europa con el objetivo de localizar documentos mexicanos antiguos, con él vino el dibujante Jenaro López, que rápidamente vio un gran negocio en realizar falsificaciones de los documentos originales que copiaba para su patrón, la peculiaridad de los trabajos de López era que los realizaba en fibra de coco (Carcer 1949: 20), material con el que está hecho el fragmento de Valladolid (Ballesteros

1977: 14) y también el falso códice de Comillas, aunque "hemos de hacer la observación de que pudo haber pictografías antiguas en coco, pues en buen proceder científico no puede negarse ninguna posibilidad, aunque no se hayan hallado códices de este tipo" (Ballesteros 1980: 70).

Comparto la inquietud de Ballesteros sobre si ciertamente se hicieron tres copias, ¿por qué suponer que eran iguales?, y si no lo eran, ¿cómo podrían serlo las copias posteriores? Este razonamiento, junto con la peculiaridad de que el *Lienzo del Tlaxcala* fue realizado en algodón, material que no era el habitual (Barón Castro 1949: 117 en Ballesteros 1980: 68; Chavero 1979: III), y del que tampoco se puede tener absoluta certeza pues es "un testimonio de visu, que no descansa sobre un análisis material o científico" (Ballesteros 1980: 69) le conduce a pensar que el fragmento de París, realizado también en algodón, merece el beneficio de la duda respecto a ser una copia del original, aunque no descarta la posibilidad de que sea una copia moderna, realizada en algodón original (Ballesteros 1980: 75). Sin embargo, puntualiza que este fragmento de París, que representa la primera página del *Lienzo,* contiene evidentes diferencias con la copia "exactísima" de Chavero, por lo que el fragmento no es copia de esta.

Para complicar más la situación, Diego Muñoz Camargo realizó en 1552 una *Historia de Tlaxcala* cuyo texto alfabético iba acompañado por otro icónico emparentado con el *Lienzo de Tlaxcala*. Esta parte ilustrada se conoce como *Códice de Tlaxcala* o *Manuscrito Glasgow*, consta de 156 láminas con glosas en español y náhuatl (Sánchez 2004: 3; Wake 2002: 91).

III. Objetivo del *Lienzo de Tlaxcala*

El objetivo del *yaotlacuiloli* fue dejar constancia, en la corte española, de la inestimable colaboración de los tlaxcaltecas en la conquista de México y que dicho esfuerzo necesitaba una recompensa, preferiblemente en forma de exenciones fiscales para la provincia de Tlaxcala, ya que no parecía justo dispensarle el mismo trato que a las provincias que no tuvieron una actuación tan destacada.

Teniendo en cuenta que los tlaxcaltecas pertenecían al bando vencedor modificaron la información y reescribieron la conquista en función de sus intereses, para ello no dudaron en:

a) Omitir cualquier referencia a los duros enfrentamientos bélicos que tuvieron con los españoles antes de aliarse con ellos.

b) Dejar constancia de la omnipresencia de los tlaxcaltecas, borrando todo rastro de totonacas, cholultecas, huexotzincas, chalcas y acolhuas que también tuvieron una participación decisiva en la empresa:

> *"The prime objective of this and other Tlaxcalan histories destined for Spain in the sixteenth century was to emphasise the role of Tlaxcala's rulers and warriors in the Spanish conquest of Mexico and thereby secure exemptions from tribute, together with other royal favours not usually accorded to native polities in New Spain." (Wake 2002: 91)*



Figura 1. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 5

c) Presentarse como los primeros indígenas que fueron bautizados y abrazaron la fe católica. Sin embargo, por los relatos de Motolinía y Mendieta sabemos que la cristianización tlaxcalteca no empezó hasta la década de 1530. Posteriormente, es cuando surgió todo un entramado legendario en torno a una cristianización voluntaria e inmediata a la llegada de los españoles. Aderezada con leyendas como la aparición de la cruz en el lugar donde se reunieron por primera vez los españoles con los gobernantes de la Señoría (fig. 1), así como la del bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala, representado en las láminas 5 y 8 del *Lienzo del Tlaxcala,* versión Chavero; también aparece en el *códice,* aunque con algunas variantes iconográficas (Relaciones Geográficas 1984: cuadro 32 y 33).

La casi instantánea conversión al cristianismo, como el rápido vasallaje que los tlaxcaltecas tributaron a Carlos V, son aspectos que utilizaron para reclamar sus privilegios a la Corona. Sin embargo, llama la atención que estos mismos hechos que a unos ensalzan, se utilicen para desprestigiar a otros, como por ejemplo a la figura de Moctezuma Xocoyotzin (Bueno 2008).

Testigos oculares de la conquista como Cortés, Tapia o Aguilar no mencionan el bautismo, únicamente Bernal Díaz para dejar bien claro que, a pesar de la insistencia de Cortés para que los tlaxcaltecas renunciaran a su religión, estos le contestaron que "*no curasen más de les hablar en aquella cosa"* porque no iban a abandonar sus creencias, e incluso el padre de la Merced indicó a Cortés: "*no cure vuesa merced de más les importunar sobre esto"* que por la fuerza, como hicieron en Cempoala, no era buena idea.

> *"Considerando su inmediata utilidad, los españoles pensaron que era mejor no ofender las creencias religiosas de los tlaxcaltecas, y por eso se aplazó la conversión." (Gibson 1991: 41)*

Los tlaxcaltecas accedieron a buscar un sitio para que los cristianos pudieran colocar a sus dioses, celebrar misa y bautizar únicamente a las mujeres que les habían ofrecido (Díaz del Castillo 2000, I, [Cap. LXXVII]: 270), demostrándose, igual que en Tenochtitlan más tarde, que las religiones politeístas eran más flexibles (Bueno 2008) y que la inmediata conversión que los tlaxcaltecas muestran en sus pinturas es una clara manipulación.

Para conseguir sus objetivos, los tlaxcaltecas enviaron seis embajadas a España, en un periodo que va desde 1527 hasta 1582 (Gibson 1991: 159) pero, a pesar del esfuerzo, solo consiguieron pequeñas migajas que no les satisficieron.

La cuarta embajada, que permaneció en España desde 1552 hasta 1554, llevaba el *Lienzo de Tlaxcala* con la intención de entregárselo al monarca. No sabemos si este hecho llegó a suceder, lo que sí parece seguro es que el documento que presentó la sexta embajada fue consultado por Antonio de Herrera, cronista general de Castilla e Indias, nombrado por Felipe II en 1596, como lo delatan las notas marginales que escribió sobre el texto alfabético (Acuña 1981: 13), aunque no podemos asegurar que manejara la parte pictográfica (Wake 2002: 136-137).

Entre los componentes de la sexta embajada, que partió en 1582 y residió en España hasta 1585, iba Diego Muñoz Camargo con la misión de entregar personalmente su *Relación de Tlaxcala* que, como hemos comentado en líneas anteriores, constaba de dos partes: la alfabética y la icónica, conocida como *Códice de Tlaxcala* o *Manuscrito Glasgow*. Esta delegación fue la más provechosa, pero solo en apariencia, pues aunque regresaron con las anheladas cédulas, la validez de las mismas expiró rápidamente, ya que la Corona no parecía entender de lealtades, sino de rápidos beneficios que sanearan sus esquilmadas arcas (Gibson 1991: 161-162; Wake 2002: 136).

> *"Compelida por el noble deseo de que se reconociesen sus méritos, la República de Tlaxcallan envió a la metrópoli embajada tras embajada. Una de ellas llevó un regalo al Rey Prudente, una crónica que recogía la historia del país. Su título, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala; su autor, Diego Muñoz Camargo" (Vázquez 2002: 6).*

Sobre la relación que pudo existir entre el *Lienzo de Tlaxcala* y la *Historia de Tlaxcala,* escrita por Diego Muñoz Camargo, Manuel Carrera (1945: 105) no duda en afirmar que Muñoz se basó en el *Lienzo*. Sin embargo, Germán Vázquez (2002: 34) mantiene que aunque Muñoz consultó códices pictográficos para realizar su obra, también advierte que ya no se utilizaban mucho porque nadie sabía leerlos:

"ansí de la manera que lo tratan sus crónicas y cantares cifrados; en suma, según su modo, olvidados ya" (Muñoz Camargo 2002, [lib. I, cap. III]: 81)

Y afirma, a la luz del reaparecido manuscrito de *Glasgow,* que Muñoz Camargo "no se inspiró en el Lienzo de Tlaxcala; por el contrario, hay fuertes razones para creer lo contrario" (Vázquez 2002: 35).

IV. ¿Qué cuentan las pictografías?

A pesar de toda la información que existe sobre el *Lienzo* y de los estudios de las copias que de él se hicieron, no parece estar claro sobre qué imágenes trabajamos. Y aunque se aprecian variaciones entre los posibles, lienzos, copias, fragmentos y códice, la idea original de representar a los tlaxcaltecas como artífices casi exclusivos de la caída de Tenochtitlan queda patente en todo ellos, y el mensaje interno que refuerza esta idea es lo más interesante.

Al margen de las características formales o meramente estilísticas como la perspectiva, la ausencia o presencia de sombras, volúmenes, profundidades, destreza ejecutora, composiciones en diagonal o quincunciales, existe el lenguaje interno que, en el caso indígena, enlaza con la cosmogonía que dota al documento de su verdadero significado. Este lenguaje interno se plasma a través de convenciones iconográficas que se llenan de contenido al contextualizarlas e implicarlas en lo que denominamos *ethos* social.

En algunos paneles del *Lienzo* se puede observar la yuxtaposición de escenas que comparten el mismo plano y del diálogo que se establece entre ellas surge el verdadero mensaje. Por ejemplo, en la lámina 9 de Chavero (fig. 2), que representa la entrada en Cholula, conviven en el mismo espacio cuatro escenas distintas: en la primera, los gobernantes cholultecas se reúnen en el interior de una estancia para tramar la conspiración; en la segunda un cholulteca traiciona a los suyos y los delata a los tlaxcaltecas; en la tercera estos informan a Marina que, finalmente, se lo comunica a Cortés que ordena el ataque[2].

"[…] esta estrategia visual de generar un contraste entre dos imágenes es parte de la tradición tlacuilolli que sirve para crear un ulterior mensaje." (Magaloni 2003: 41)

Las relaciones numéricas y el juego que se establece entre ellas también cobran gran importancia. Si se analiza qué porcentaje de láminas se dedica a cada acontecimiento, la conquista de Tenochtitlan es el tema central, 48 de los 86 paneles que componen la copia de Chavero se centran en ella, frente a los 3 de la conquista del Pánuco, los 19 de Occidente, los 5 de Sinaloa y los 12 de Guatemala (Sánchez 2004: 8).

En efecto, el clímax argumental lo constituye *La toma de Tenochtitlan,* inmortalizada en la lámina 42 de Chavero, dejando bien claro el punto de vista tlaxcalteca a través de varias estrategias artísticas (fig. 3).

---

[2] Este tipo de estructura no era ajena a la realidad artística europea, como ejemplo basten los rompimientos de gloria, véase *El entierro del Conde de Orgaz,* del Greco o los pintores del Quattrocento, véanse los frescos de Masaccio, en la capilla Brancacci de Florencia.

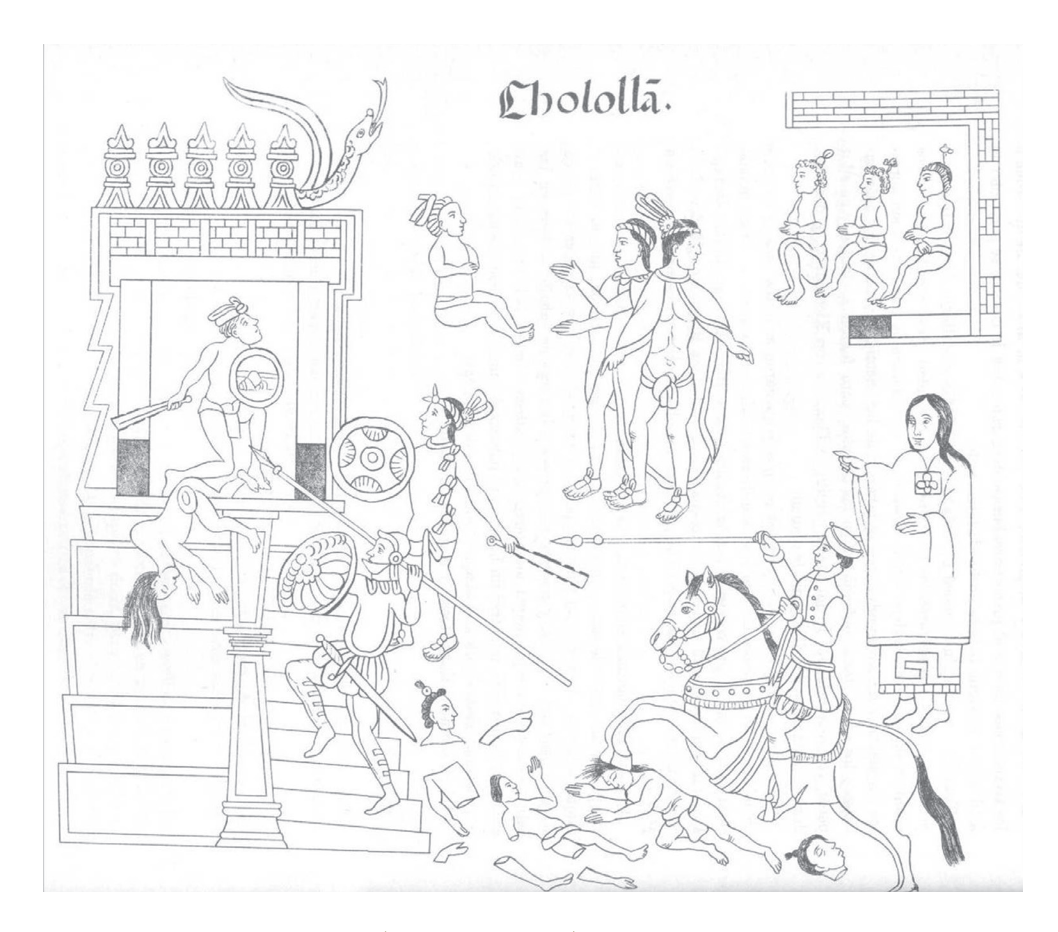


Figura 2. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 9

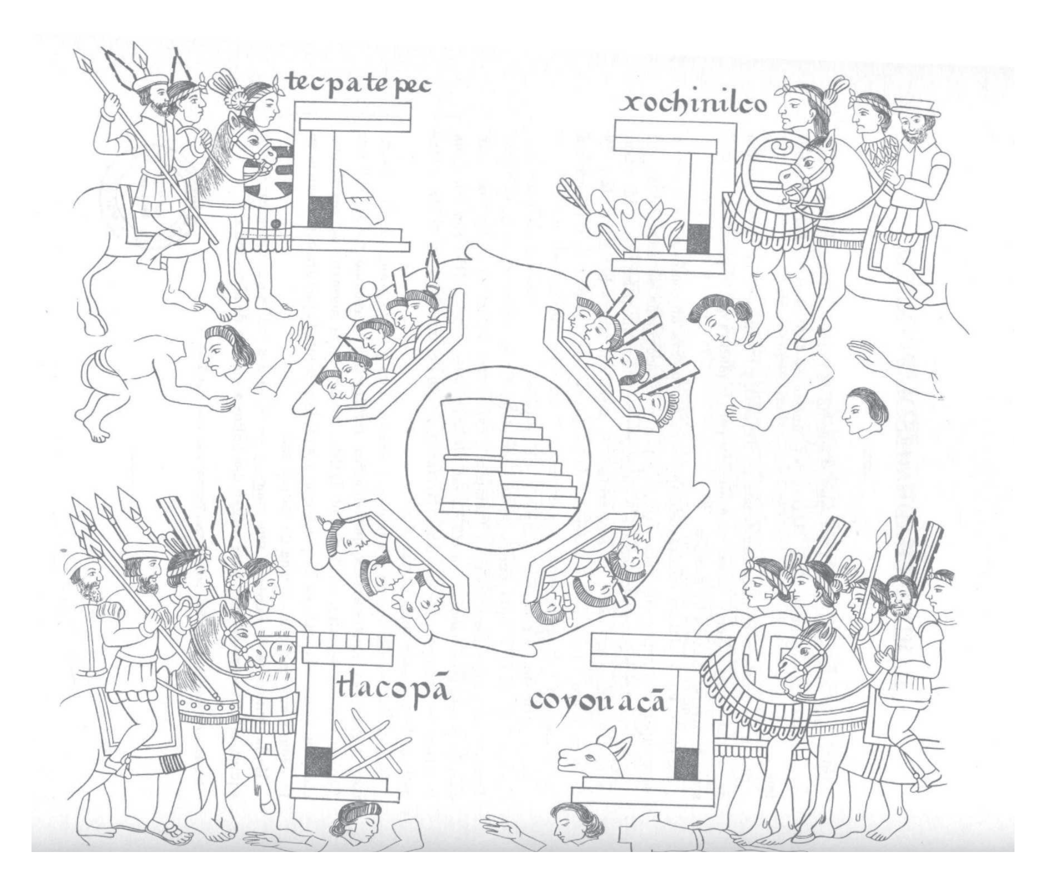


Figura 3. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 42

En la plasmación de ese pasaje la relación numérica cobra gran importancia, en él aparecen 10 tlaxcaltecas, 5 españoles y 15 mexicas. Esta superioridad tlaxcalteca, frente a los españoles, se ve reforzada por la actitud y el ímpetu que manifiestan al combatir, porque yendo en cabeza y sujetando a los caballos con sus pies descalzos, remarcan que la guerra es un asunto entre indígenas (Wake 2002: 123) y esa actitud legitima sus peticiones ante la Corona española.

Esta relación numérica deriva del cinco que, a su vez, nos remite al concepto del quincunce y a las intrincadas teorías del centro. El quincunce en su representación iconográfica es sumamente sencilla, es el cinco que vemos en los dados, cuyo punto central, observado desde arriba, nos da el volumen de la pirámide.

> *"El centro, la quinta dirección, el tlaxicoo (ombligo del mundo), el axis mundi, une la superficie de la tierra con los niveles verticales del cosmos: cielo e inframundo. Es decir el tlaxicoo le otorga volumen a esta imagen plana, convirtiendo el cosmograma en un basamento piramidal." (Magaloni 2003: 7)*

Pero semánticamente es un símbolo muy denso que lleva implícito conceptos cosmogónicos, filosóficos e incluso ontológicos. Son los cuatro rumbos del universo, en cuya intersección está el centro generador de energía, de tal forma que el punto central se convierte en la dirección más importante al regir el equilibrio y controlar el tiempo mítico, que circula por él en dirección vertical. Este tiempo se origina de la interacción entre los dioses y sus consecuencias se manifiestan en el tablero sobre el que juegan: la Tierra (López Austin 1989: 72-73).

Este *tempus* mítico es una de las claves para entender el lenguaje iconográfico indígena. Porque a diferencia de esa idea de centro endógeno succionador, más acorde con nuestra concepción occidental, el centro indígena es exógeno, esparce y derrama el hálito vital de sus dioses sobre el tablero terrestre, afectando a todos los seres que viven en él.

En esta lámina (*La toma de Tenochtitlan*) la simbología profunda del quincunce se duplica en un alarde conceptual del autor. Contemplamos el centro evidente: Tenochtitlan, como ombligo del mundo, y sobre ella se desarrolla el otro axis mundi: el Templo Mayor, como corazón imperial, símbolo político e ideológico, donde los agentes tienen la capacidad de gestionar la fuerza vital que fluye verticalmente. Es una representación física, cósmica y ontológica que representa ese ethos social al que aludíamos y por ello debemos plantearnos hasta qué punto ese mensaje, un tanto críptico y a la vez político, fue comprendido por la corte española. Porque como afirma Magaloni (2003: 29) "no es solo el triunfo de un bando sobre otro, sino es la toma del centro del tiempo, la 5.ª dirección y con ello la conquista de los dioses mexica".

Si comparamos la misma escena representada en el *Códice* o *Manuscrito de Glasgow* (fig. 4), a simple vista, parecen iguales porque el *tlacuilo* o los *tlacuiloque* mantienen la estética compositiva, respetando la idea quincuncial y los topónimos, pero el mensaje interno, la lectura política, ha desaparecido y lo único que prevalece es una escena bélica en la que los españoles y los tlaxcaltecas luchan juntos ¿Cómo ha ocurrido eso?

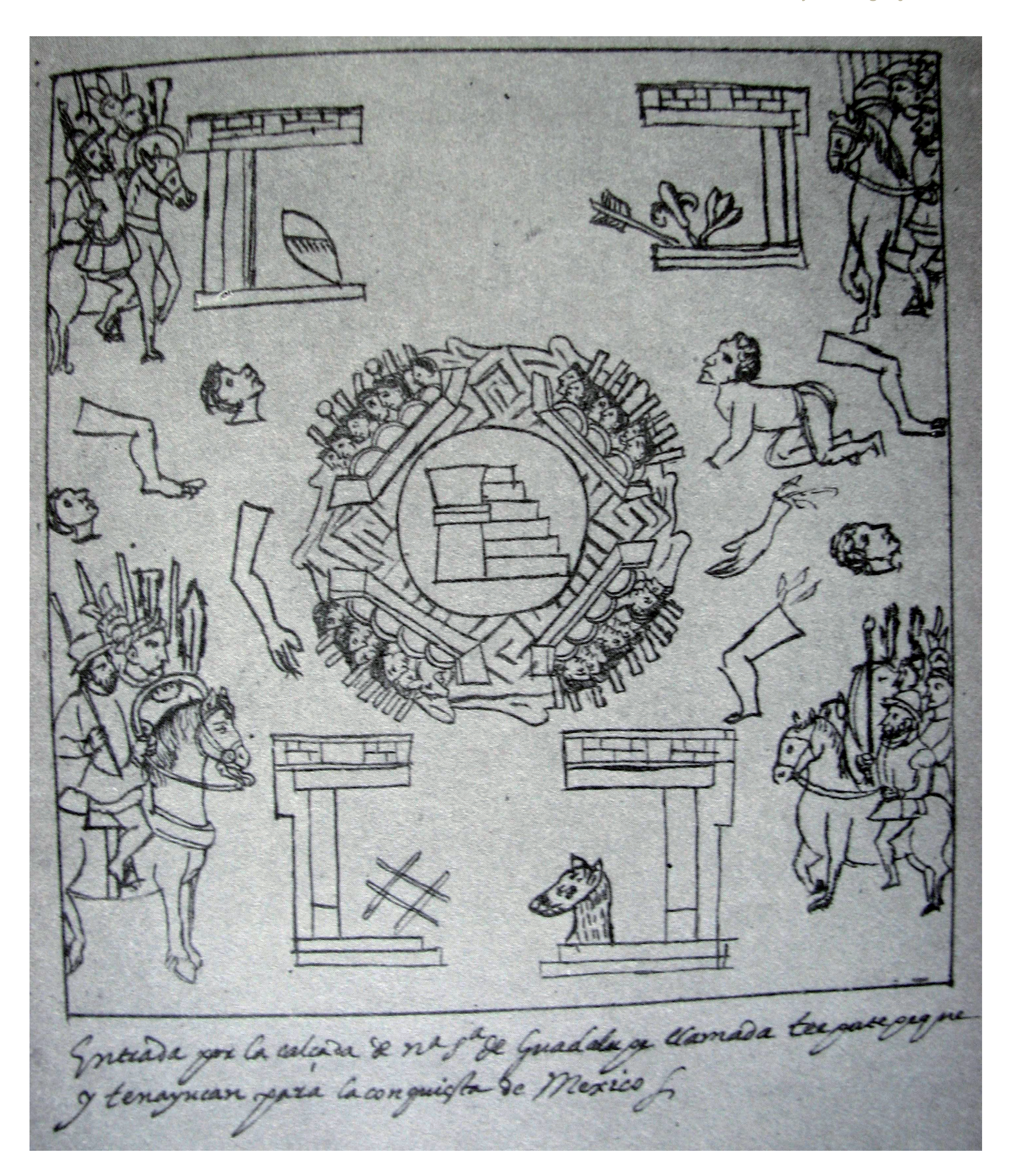


Figura 4. *Códice de Tlaxcala*, (Acuña 1981), f. 272v

El juego numérico desaparece y con él la superioridad tlaxcalteca, asimismo se elimina su arrojo, que se representaba al colocarse en la vanguardia del asedio y al detener a los caballos, ahora son los españoles quienes van al frente y con ello deja de ser un asunto entre indígenas, "*losing an all-important reference to Tlaxcalan commitment to the Spanish cause*" (Wake 2002: 123) y, más adelante, se atreve a conjeturar que quizás el *tlacuilo* o los *tlacuiloque* del códice fueran mexicas que aprovecharon su posición privilegiada para ajustar las cuentas a sus seculares enemigos (Wake 2002: 134).



Figura 5. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 14

Otra lámina que guarda una relación directa con la toma de Tenochtitlan es la n.º 14 que representa *La matanza de Alvarado* (fig. 5). Igual que en la lámina 42 del *Lienzo,* en esta se mantiene la representación quincuncial, con toda su carga simbólica proyectada en el lugar donde transcurren los hechos y también en lo que se festejaba. Iconográficamente tiene una semántica con mucho trasfondo porque la acción transcurre en el Templo Mayor, el *axis mundi* mexica, la unión espacio-temporal de la cosmovisión indígena, donde mitología e historia se funden. Referencia política e ideológica del régimen imperial.

Es el centro indígena dador, que ofrece y que mantiene un flujo energético, contrapuesto al nuevo sentido de centro occidental, succionador e insaciable que todo lo traga en su movimiento centrífugo. Idea que también queda reflejada en la imagen del *Códice Aubin* que representa la misma escena (fig. 6).

> *"La representación del Códice Aubin presenta el centro del cosmos en crisis: quienes lo sostienen con sus rituales, los guerreros y sacerdotes, son cortados con la espada y la lanza. [...]. Aquello que resalta es la toma del centro del mundo mexica, de donde emana su poder, por los guerreros de la lanza. El tlacuilo presenta los hechos que a su juicio cambian el rumbo de la historia y que se inscriben, por tanto, en el*

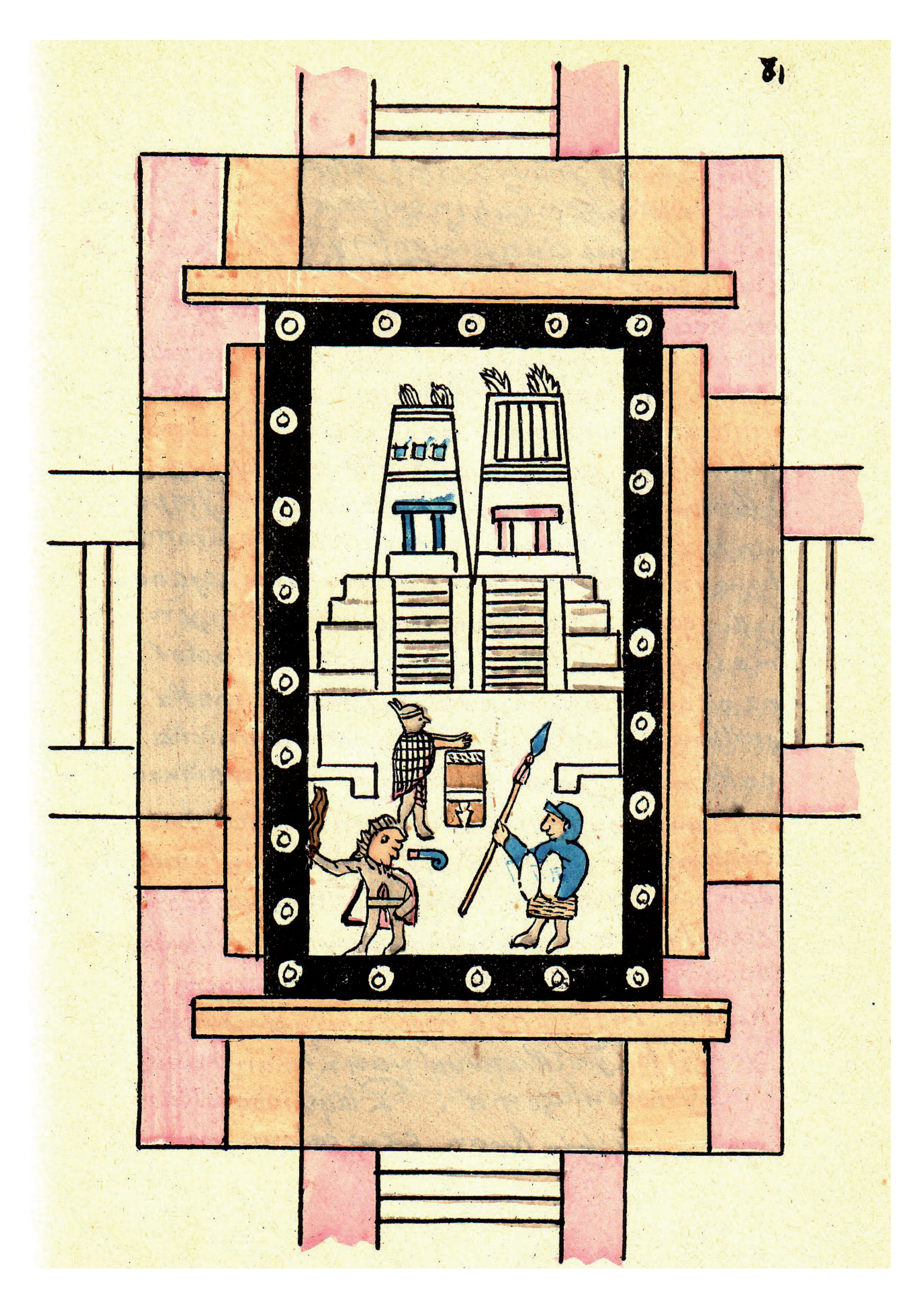


Figura 6. *Códice Aubín*, edición Dibble (1963), f. 42r

tiempo mítico. La pictografía presenta no solo la matanza de Tóxcatl, que da inicio a la guerra abierta entre ambos ejércitos, sino la imagen que simboliza el fin del tiempo mexica. Es una imagen de dimensiones cósmicas." (Magaloni 2003: 24)
"[…] los cortaron las manos y las cabeças y davan de estocadas y de lançadas a todos cuantos topavan, y hizieron una matança muy grande […]. Corría la sangre por patio como agua cuando llueve; y todo patio estava sembrado de cabeças y braços y tripas y cuerpos de hombres muertos. Y por todos los rincones buscavan los españoles a los que estaban bivos para matarlos." (Sahagún 2001 [lib. XII, cap. 20]: 1092)

Pero si el *tlacuilo* del *Aubín* se centró en el dónde, el artista del *Lienzo de Tlaxcala* además incidió en el qué. Se celebraba la fiesta de Tóxcatl, en el mes de mayo, festividad en la que se pedía el agua tan necesaria para los pueblos agrícolas, por eso no es de extrañar que, como afirma Durán (1967, I, [cap. VIII]: 255), fuera "de las más célebres y aventajadas que estos indios tenían", convirtiéndose en una fiesta marcador (Guillespie 1989: 162) por su propio significado indígena. En ella se simbolizaba el cambio del ciclo seco al húmedo; también marcaba el punto álgido del sol y el comienzo de su descenso por el reino de las tinieblas.

"Es quizás por esta interacción […], que la conquista se presenta en los documentos indígenas como una guerra sagrada, anunciada por portentos naturales y determinada por los ciclos del cosmos o las fechas calendáricas." (Magaloni 2003: 21)

La misma acción de Alvarado se convierte en un momento marcador dentro de la conquista, porque señala el final del tiempo mexica y abre el camino hacia una nueva era. Este hecho, cronológicamente anterior al asedio de Tenochtitlan, se inicia en Tóxcatl y se cierra con la caída de Tenochtitlan "en un paralelismo cósmico casi inverosímil" (Magaloni 2003: 28) puesto que, como afirma Sahagún (2001, [lib. XII, cap. 20]: 1102), el asedio y la toma de la ciudad se produjeron también en la misma veintena, es decir, en Tóxcatl.

La consecuencia inmediata de la acción de Alvarado fue la muerte de Moctezuma, un nuevo icono delimitador que marcó el inicio y el final de un tiempo no solo cronológico. Supuso el fin del tiempo mexica, de sus dioses, de su esencia, iniciándose una nueva era liderada por nuevos hombres y un nuevo símbolo, la cruz cristiana, que representaba el quincunce perfecto, cerrando un ciclo ideológico. Un quincunce diferente, pero cuyo mensaje era entendible y perfectamente válido para una cultura que, como la nahua, expresaba su pensamiento a través de pictografías.

"Este ciclo de luz-oscuridad-luz se aplica a la historia de la conquista. Es decir, la estructura del cosmograma, que reflejaba un orden en el universo, subyacía como estructura de pensamiento en la mente de los tlacuiloque que pintaron una historia de la conquista." (Magaloni 2003: 11-12)

El *Lienzo de Tlaxcala* es un texto-pintado que plasma *a la maniera* prehispánica el punto de vista indígena sobre los acontecimientos de la conquista. Para ello "los historiadores indígenas documentan mediante imágenes sintéticas, llamadas pictografías, el qué, cómo, cuándo y dónde de una historia" (Boone 2000: 64-70), y aunque hunde sus raíces en la tradición antigua, el *Lienzo* puede enclavarse en lo que Magaloni califica como nueva estrategia narrativa en la que los *tlacuiloque* "evidencian una nueva estrategia simbólica y

plástica, en la que el estilo pictórico occidental y los símbolos cristianos son introducidos a los textos visuales de la conquista, creando en definitiva una nueva escritura icónica" (Magaloni 2003: 13).

Esta nueva corriente también quedó plasmada en el *códice de Tlaxcala* que, como hemos comentado al hablar de la caída de Tenochtitlan, utilizaba los convencionalismos y la estética indígena, pero diluía el mensaje interno. Esto llevaba a Eleanor Wake (2002: 123) a suponer que los *tlacuiloque* eran mexicas o bien que el artista no fue indígena y que el texto icónico se preparó en España, basándose en el texto alfabético de Muñoz Camargo. Sin embargo, no olvidemos que el mismo Muñoz Camargo afirmaba que para ese tiempo había pocos especialistas que escribieran códices y menos aún que supieran interpretarlos.

Tampoco hay que perder de vista que el documento pretendía obtener unos beneficios y que, como en las buenas novelas de misterio, todos los posibles beneficiarios eran sospechosos. Así que podemos inferir que los que podían apelar a la gesta de los primeros tlaxcaltecas que ayudaron a Cortes, o aquellos que no querían que estos obtuvieran ventajas, intentarían manipular el documento cuya destinataria era la corte española.

Pero no solo podemos acusar al *códice* de manipular el mensaje, porque el propio *Lienzo* también es una fuente tendenciosa, desde el momento que omite los ataques a los españoles y la participación de los otros pueblos indígenas como Cempoala, Cholula, Huexotzinco, Chalco, y Texcoco, sino que esta misma ocultación está presente en el texto de Muñoz Camargo. Si el *códice* suaviza la importancia de los tlaxcaltecas, el *Lienzo* se preocupa por minimizar la actuación española, aunque intenta ser políticamente correcto, equilibrando las fuerzas entre los dos bandos, pero dejando claro la inestimable ayuda de los de la Señoría de Tlaxcala.

Si el *códice* surge para hacer más explícito y visual el relato de Camargo y obtener con más facilidad las ansiadas prebendas, reforzando la acción tlaxcalteca, ¿cómo es que el resultado final es justo el opuesto? ¿Se debieron estos cambios a un intento deliberado de los artistas por desacreditar a los tlaxcaltecas en favor de Cortés o simplemente al desconocimiento de los artistas en las claves internas del documento?

Está claro que en el *códice* trabajaron artistas diferentes. Se observa perfectamente en la ejecución de los caballos, en el sombreado de las figuras, los escorzos que presentan otras o la definición muscular de los guerreros, pero esos datos nos son suficientes para asegurar que no eran artistas indígenas. El documento se elaboró en una época en la que los colegios de tradición europea, como el de Santa Cruz de Tlatelolco, llevaban años funcionando y difundiendo los conocimientos del viejo continente. Además, en Mesoamérica había una larga tradición cultural en la que se valoraba la educación, el saber y los libros, un conocimiento que se impartía en los *calmecac*. Por eso no les era ajeno el mundo de la cultura a la manera occidental y aprendían rápidamente, tal y como lo constataban los frailes.

No se puede descartar que trabajaran artistas no indígenas, pero tampoco se puede afirmar que la obra no fuera realizada completamente por ellos. Tenían acceso a libros ilustrados para practicar el dibujo y copiar el gusto europeo, además de poder practicar del natural. ¿Cuál es el motivo para inferir que los objetos desdibujados y técnicamente inferiores están realizados por indígenas?

Tampoco comparto la afirmación de Eleanor Wake (2002: 31, 134) sobre que los cambios que se aprecian en el *códice,* que restan mérito a los tlaxcaltecas, se hicieron conscientemente, no tanto para favorecer a los españoles, sino para dañar la imagen de los tlaxcaltecas, ni que el *tlacuilo* que los realizó fuera mexica y por eso ajustó las cuentas pendientes con los tlaxcaltecas, eliminando su protagonismo y así exonerar a su propia gente del asesinato de Moctezuma, implicando a los españoles.

V. Armas y armaduras

El *Lienzo de Tlaxcala* no solo es un documento interesantísimo por el reto de descifrar sus claves internas, sino que también es una fuente muy valiosa para quienes estamos interesamos en la guerra mesoamericana, ya que ofrece la oportunidad de desvelar muchas de sus claves (Bueno 2007), por ejemplo su táctica. Las láminas 42 y 45 muestran el orden de la batalla y cómo preparaban las canoas para la batalla naval que ahogó a Tenochtitlan (Bueno 2005). Descripciones de los uniformes militares en sus elementos defensivos como los bellos cascos, simulando águilas u ocelotes, fielmente representados en las láminas 15 o 34; los variadísimos *chimallis,* escudos redondos con un diámetro de 20 a 75 cm., que recibían diferentes nombres según sus diseños y materiales, como los *cuauhchimallis* de madera, más resistentes para el combate que aparecen en multitud de láminas 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 26, etc. Además, las rodelas y las flechas eran los símbolos que indicaban en los códices un conflicto bélico, sin olvidar que eran los atributos de algunos dioses, aunque estos eran estaban más elaborados y realizados con materiales preciosos como plumas, turquesas, oro, etc. (Sahagún 2001, II, [lib. XII, cap. 4]: 1072).

La coraza de algodón o *ichcahuipilli* también aparece representada en multitud de ocasiones. Se confeccionaba con una mezcla de algodón y sal que la impermeabilizaba y la hacía más resistente (Hassig 1988: 87; Peterson 1952: 14). Estas “armaduras” no solo protegían, sino que por la ligereza de su material permitían la movilidad de los guerreros y, además, eran transpirables, cualidad que enseguida persuadió a los españoles para adoptarlas en perjuicio de sus pesadas armaduras, como se aprecia en la lámina 32 del *Lienzo de Tlaxcala* (fig. 7).

La honda o *Temalatl* también formaba parte de las armas mesoamericanas. Se elaboraba con fibras de maguey y los proyectiles con arcilla o piedra volcánica (Hassig 1992: 189, 190). Así como la maza o *Quauhololli* a cuyo mango de madera se insertaba una piedra redonda. A veces, los términos maza y macana se utilizan como sinónimos, sin embargo, la diferencia entre ambas estriba en que a esta última no se le añadía ninguna piedra (Cervera 2007).

Durante los trabajos arqueológicos del Templo Mayor aparecieron mazas de obsidiana y basalto como ofrendas (González Rul 1997: 50-52), quizás como símbolos de poder y gobierno, representando cetros (Athie 2001: 115). Al final del mango colocaban una correa para sujetarlo al brazo (lámina 22) igual que se observa en el *macuáhuitl* representado en las láminas 39 y 40 del *Lienzo* (fig. 8).

El arco o *tlahuitolli* también aparece insistentemente en las láminas 31, 35, 36, 37, junto a flechas o *mitl,* cuyas puntas se realizaban en obsidiana o pedernal, que se pegaban con



Figura 7. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 32

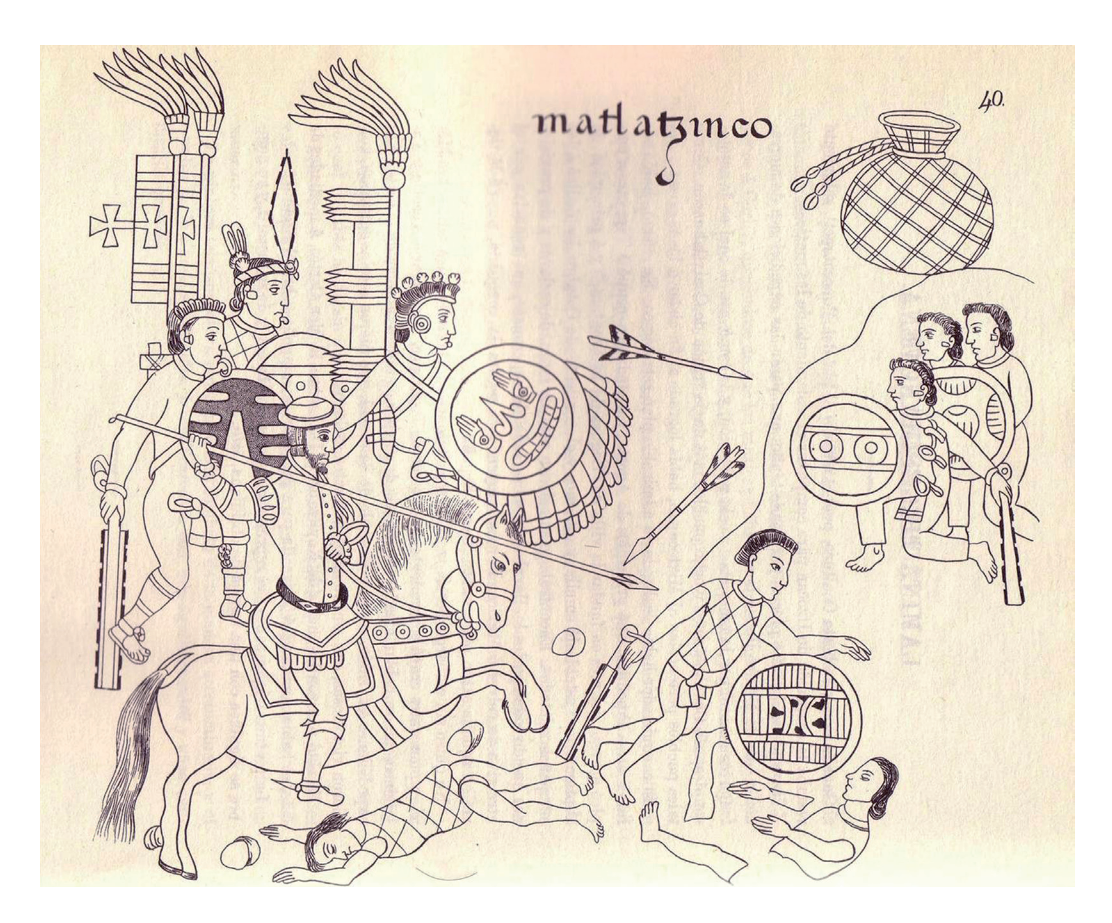


Figura 8. *Lienzo de Tlaxcala*, edición Chavero (1979), lámina 40

resina de pino (Hassig 1988: 80, láminas *Lienzo Tlaxcala* 22, 25, 33, 34, 52). Se guardaban en el carcaj o *micomitl,* colocado en la espalda y que se confeccionaba con piel de coyote o de jaguar. Lo utilizaban los guerreros de rangos inferiores que no portaban ningún tipo de insignia en la espalda (láminas 31, 35, 36, 37, 51) (Peñafiel 1903).

Las lanzas o *teputzopilli* aparecen con puntas variadas. En las láminas 13, 14, 21 se observan las de forma de rombo en las que se insertaban navajas de obsidiana, en las láminas 15 y 17 aparecen las mortíferas puntas de arpón o las más simples de punta afilada o *tlazontectli* (Tezozomoc 2001 [cap. XLIII]: 193). En el conjunto de las armas arrojadizas no se puede olvidar el *atlatl.* Esta es un arma muy representada en el arte mesoamericano, guerreros y dioses la portaban como símbolo de su estatus. Los dardos o *minacachalli* eran elaborados con madera de roble y en sus extremos se colocaban plumas (Hassig 1988: 77), la punta podía estar endurecida al fuego o ser de obsidiana, pedernal, espinas de pescado y algunas veces de cobre. También recibía el mismo nombre un tipo de lanza cuya punta terminaba en forma de arpón (lámina 15, 17) que se utilizaba para pescar y cazar y se recicló con gran éxito para la guerra (Tezozomoc 2001 [cap. XLIII]: 193), porque su temible punta se elaboraba con "resistentes espinas de pescado, las que originalmente procedían de la cacería lacustre" (Lameiras 1985: 122). Por su forma resultaba extremadamente difícil de extraer una vez que penetraba en el cuerpo, asegurando la infección generalizada en el enemigo.

También aparece profusamente representado el *macuáhuitl,* mal llamada espada mexica. Estaba formado por un mango de madera al que se le insertaban navajas de obsidiana. En el *Lienzo* se distingue la versión de 50 a 70 cm. (láminas 9, 13, 14, 17, 18, 22, 31) y otra más pequeña denominada *macuáhuitzoctli* de 50 cm. (láminas 18, 22). La diferencia no estibaba solo en el tamaño, sino en el número de navajas, y como hemos comentado, al final del mango llevaba una correa para ajustarlo a la muñeca, como se aprecia en las láminas 39 y 40.

Según la mayoría de las fuentes, el *macuáhuitl* era un arma terrorífica, tanto las pictografías como los textos europeos describen su fabuloso poder de corte, capaz de seccionar de un tajo la cabeza de un caballo "[…] y entonces dieron una cuchillada a la yegua, que le cortaron el pescuezo en redondo, y allí quedó muerta" (Sahagún 2001, I, [lib. 3, cap. 4]: 300), a pesar de la afirmación del franciscano debemos, nuevamente, cuestionar la veracidad de los documentos a tenor de los resultados de un reciente estudio (Cervera 2006) patrocinado por la Royal Armoury, en el que se hizo una reconstrucción, siguiendo fielmente los datos que proporcionaban las fuentes.

Anteriormente se habían hecho algunas reconstrucciones, aunque no se llevó hasta sus últimas consecuencias para conocer el verdadero potencial bélico y su capacidad de corte (Pohl 1991, 2001). El trabajo de Marco Cervera (2006) mostró que el filo de la obsidiana, aplicada sobre la extremidad de un cerdo, cortaba sin problemas la piel y el músculo del animal. Pero al toparse con el hueso la navaja se rompía en múltiples microlascas que se incrustaban en el hueso. Es de suponer que el verdadero poder del *macuáhuitl* residía en la infección generalizada que provocaban los microlitos de obsidiana, que quizás desembocaba en la muerte del herido, más que en su capacidad de corte, desmintiendo, una vez más, las rotundas afirmaciones de las fuentes. Sin embargo, el estudio de las armas a través del *Lienzo de Tlaxcala* no es más que un apunte que se desarrollará en un futuro trabajo.

VI. Reflexiones finales

El *Lienzo de Tlaxcala,* en sus múltiples copias, fragmentos, etc., pretendió obtener de la Corona española el reconocimiento del esfuerzo de los gobernantes y de los guerreros tlaxcaltecas como fieles aliados de Hernán Cortés. Convencidos de que sin su colaboración los españoles no hubieran podido doblegar el poder mexica, decidieron utilizar los cauces legales de la época y preparar seis embajadas con destino a España, para exponer sus peticiones.

Los documentos pictográficos que utilizaron formaban parte de una nueva realidad y, por lo tanto, esta se representaba con nuevas convenciones estéticas, pero sin abandonar las tradicionales. Tradición que quizás no fue comprendida por los que debían hacer efectivos los privilegios solicitados.

Aunque otros documentos narran la conquista de México, la excepcionalidad del *Lienzo de Tlaxcala* radica en que es un verdadero diario de campo que recoge el día a día de las batallas. Sus iconos estaban cargados de un lenguaje hermético para los funcionarios de la corte española, aunque algunos convencionalismos utilizados también fueron practicados por los pintores occidentales. Otros, como el quincunce, pertenecían al *ethos* social mesoamericano, que distaban mucho de la concepción europeaEstos iconos remarcaban una y otra vez el alfa y el omega, el fin y el inicio de un ciclo, de una era. El nacimiento de un nuevo mundo, una estructuración que formaba parte del pensamiento indígena, un nuevo sol presidido por Quetzal-Cortés, una sexta era en la que el hombre de maíz daba paso al hombre de metal.

Bibliografía

ACTAS DEL CABILDO DE TLAXCALA, 1547-1567 (1985): *Actas del Cabildo de Tlaxcala, 1547-1567*, introducción, paleografía y estudios de Eustaquio Celestino Solís, Armando Valencia y Constantino Medina Lima, México, AGN-ITC, Colección Códices y Manuscritos de Tlaxcala, n.º 3.

ACUÑA, René (1981): *Diego Muñoz Camargo*. Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas [1580-1585] *(facsimile)*, México, UNAM, 1981.
— (1984): Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Tlaxcala. UNAM, México.

ATHIE, Ivonne (2001): *La obsidiana del Templo Mayor de Tenochtitlan*, Tesis para optar el título de licenciado en Arqueología. ENAH.

BALLESTEROS-GAIBROIS, Manuel (1977): *El lienzo de Tlaxcala de la casa de Colón de Valladolid*. Casa de Colón, Valladolid.
— (1980): "Un fragmento del Lienzo de Tlascala". *Revista Española de Antropología Americana*, vol. X: 67-76.

BARCO, Miguel del (*1988): Historia Natural y Crónica de la antigua California*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

BARÓN CASTRO, R. (1949): "Del lienzo de Tlaxcala al «códice de Comillas»". *Revista de Indias,* Madrid, 35: 117-126.

BOONE, E. (2000): Stories in Red and Black, Pictorial Histories of the Aztecs and the Mixtecs. Austin, University of Texas Press.

BUENO, ISABEL (2005): "La guerra naval en el valle de México". *Estudios de Cultura Náhuatl* 36: 199-223.
— (2007): *La guerra en el imperio azteca: Expansión, ideología y arte*. Ed. Complutense, Mirada de la Historia, Madrid.
— (2008): "En el trono del águila y del jaguar: una revisión a la figura de Moctezuma II". *Estudios de Cultura Náhuatl*, 40, e.p.

CARCER, Mariano de (1949): "Tres notas sobre el falso «Lienzo de Tlaxcala» de Comillas". *Revista de Indias*, Madrid, 35: 91-112.

CARRERA, Manuel (1945): "Algunos Aspectos de la Historia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo". En Ramón Iglesia *Estudios de historiografía de la Nueva España*. México: 91-142.

CERVERA, Marco (2006): "The macuáhuitl: An innovative weapon of the Late Posclassic in Mesoamerica". *Arms and Armour*, Journal of the Royal Armouries, 1, vol 3: 107-128.
— (2007): *El armamento entre los mexicas*, Anejos de Gladius, CSIC, Polifemo, Madrid.

CHAVERO, Alfredo (*1979): El Lienzo de Tlaxcala*. Cosmos, México.

CÓDICE AUBÍN (1963): *Historia de la nación mexicana* (Códice de 1576). Charles Dibble (trad. y ed), José Porrúa Turanzas, México.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2000): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Miguel León Portilla. Dastin Historia, 2 vols. Madrid.

DURÁN, Fray Diego (1967): *Historia de la Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Ed. de A.M. Garibay, 2 vols. Porrúa, México.

GIBSON, Charles (1991): Tlaxcala en el siglo XVI. F.C.E, México.

GONZÁLEZ RUL, Francisco (1997): *Materiales líticos y cerámicos encontrados en las cercanías del monolito Coyolxauhqui*, Colección Científica. 334 Serie Arqueología. INAH, México.

GUILLESPIE, Susan (1989): *The Aztec Kings: The Construction of Rulership in the Mexica History*, Tucson y Londres, the University of Arizona Press.
HASSIG, Ross (1988): *Aztec warfare imperial expansion y political control*. University of California press Oxford, England.
— (1992): *War and society in ancient Mesoamerica*. University of California press Oxford, England.

LAMEIRAS, José (1985): *Los déspotas armados, un espectro de la guerra prehispánica,* Colegio Michoacano, Zamora Michoacán.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1989): Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM, México.

MAGALONI, Diana (2003):"Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 82: 5-45.

MAZIGCATZIN, Nicolás Faustino (1927):"Descripción del lienzo de Tlaxcala". *Revista Mexicana de Estudios históricos*, I: 59-90.

MUÑOZ CAMARGO, Diego (2002): *Historia de Tlaxcala*. Madrid. Edición de Germán Vázquez, Dastin.

PEÑAFIEL, Antonio (1903): "Indumentaria antigua- armas, vestidos guerreros y civiles de los antiguos mexicanos". *Secretaría de Fomento*, México.

PETERSON, Friederich (1952): "Warriors of ancient Mexico", en *Mexican Life*. Vol XXVIII, México D.F.

POHL, John, M.D. y Angus M.C. BRIDE (1991): *Aztec. Mixtec and Zapotec armies*, Met at Arms Series No 239. Ospray.

POHL, John (2001): *Aztec Warrior (1325-1521)*, Warrior No 32, Ospray.

RELACIONES GEOGRÁFICAS *(Vid.* Acuña).

RESTALL, Matthew (2004)*: Los siete mitos de la conquista española.* Paidos, Barcelona.

SAHAGÚN, Bernardino de (2001): Historia General de las Cosas de Nueva España. Dastin, Madrid.

SÁNCHEZ, Nazario (*2004): "El lienzo de tlaxcala"*. Celebriting the Fourth World: A Symposium for Gordon Brotherston, University of Essex, 13-16 de septiembre.

TEZOZOMOC, Hernando (2001): *Crónica mexicana*, Edición de Gonzalo Díaz y Germán Vázquez Chamorro. Crónicas de América DASTIN, Historia. Madrid, España, 2001.

VÁZQUEZ, Germán (2002): (Ed) *Vid.* Muñoz Camargo.

WAKE, Eleanor (2002): "Codex Tlaxcala: new insights and new questions". *Estudios de Cultura Náhuatl* n.º 33: 91-139.

Las representaciones iconográficas de cánidos prehispánicos en el acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier

The iconographic representations of pre-Columbian canidae in the heritage of the Fundación Cultural Armella Spitalier

Nadia Giral Sancho
Instituto Nacional de Bellas Artes (México)

Resumen: El estudio de los cánidos en la iconografía precolombina es fuente primaria para adentrarse en el conocimiento de una cultura cuyas bases se sustentaban en la religión –ritualismo y ceremonialismo–, que abarcaba todas sus actividades, desde las cotidianas hasta las de índole política, social, económica, cultural y militar. En el presente trabajo se estudian, por vez primera, las piezas y representaciones zoomorfas de cánidos que forman parte del acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier.

Palabras clave: Cánidos, Arte prehispánico, Simbolismo, Cerámica

Abstract: The study of canidae in the pre-Columbian iconography is a primary source to go into the knowledge of a culture which bases were upheld by religion –ritualism and ceremonialism– in more depth. This religion covered every activity, from the everyday tasks to politics, social matters, economy, culture and the military. In this article the pieces and zoomorphic representations of the canidae that are part of the Fundación Cultural Armella Spitalier heritage are studied for the first time.

Keywords: Canidae, Prehispanic art, Symbolism, Ceramic

I. Introducción

Las figuras zoomorfas que aparecen en las diversas manifestaciones artísticas no hay que interpretarlas por su representación puramente formal, sino por su simbología, es decir, por lo que significaban para los antiguos habitantes del vasto territorio y superárea cultural que Paul Kirschoff nombró Mesoamérica, en un contexto donde se confundían lo mítico y lo real, donde los pobladores y sus deidades formaban un sistema único, un organismo unitario abocado a salvaguardar su peculiar visión del mundo, en el centro de la cual se encontraban las guerras como un concepto de regeneración cósmica, de retardación del fin del mundo. Es ahí donde los cánidos asumen una función simbólica específica dentro de las actividades de las sociedades antiguas: ideología, guerra, religión, creación, danza, sexualidad, acompañante del hombre en su viaje al inframundo, amigo fiel del hombre, mitología, etc.

Sabido es que en las sociedades antiguas los animales tenían una relación muy estrecha con lo divino, lo que los posicionó en un lugar importante dentro de los mitos y el arte y los convirtió en símbolos que formaban parte de las ideas fundamentales de un pensamiento y de una religión.

El tema de la simbología de los cánidos en Mesoamérica es controversial y polémico, no solo porque es difícil reconocer en la imagen los caracteres biológicos que debieron ponerse para asociar a una determinada especie con símbolos específicos, sino porque según la tradición imperante desde hace más de un siglo, entre los eminentes arqueólogos, antropólogos e historiadores mexicanos y extranjeros, los cánidos representados en el arte eran siempre coyotes. Ni siquiera la distinción entre lobo y coyote fue planteada; pareciera que el lobo estuviera ausente. Sin embargo, las investigaciones hechas en el campo de la arqueozoología por Valadez han corroborado la presencia predominante de lobos en varios lugares de Mesoamérica.

En este sentido la historia del arte es otro camino para adentrarse más en el universo de los cánidos.

En el presente trabajo se analizarán, por vez primera, las piezas zoomorfas de cánidos que forman parte del acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS). En primera instancia se procederá al análisis morfológico de los cánidos, para lo que me apoyaré en los estudios arqueozoológicos realizados por el doctor Raúl Valadez, ya que estos me ayudarán a identificarlos por su naturaleza propia para después cotejar sus características físicas con las de los animales que aparecen en la iconografía, facilitando de este modo la identificación y, su posterior interpretación dentro de su universo simbólico.

Para el estudio de los rasgos físicos de los cánidos me he basado no solo en los datos arqueozoológicos y biológicos disponibles, sino también en las descripciones de los cronistas del siglo XVI.

Antes de proceder al análisis e interpretación propiamente de las piezas, preciso es recordar un poco de la historia y los objetivos de la Fundación Cultural Armella Spitalier, que inició sus operaciones, formalmente, en 2004, con el propósito de contribuir a la difusión del conocimiento arqueológico de Mesoamérica. En los últimos años se perfiló como la organización principal de la iniciativa privada en México dedicada a promover el conocimiento de los

pueblos prehispánicos. Fue concebida con el objetivo de "investigar, estudiar y dar a conocer las diversas culturas prehispánicas que tejieron nuestras raíces para comprender su tecnología, sus técnicas de manufactura, diseño, comercio, así como sus cultos, ritos y creencias." (www.fundacionarmella.com. Lunes 13 de septiembre del 2010, 13:00 h.) Entre los objetivos de la Fundación se encuentran los siguientes:

- Despertar en el público no especializado el interés por la historia prehispánica.
- Lograr el reconocimiento de la Fundación Cultural Armella Spitalier como una editorial de referencia de nuevos investigadores, escritores y fotógrafos en materia prehispánica.
- Promover el rescate arqueológico y la conciencia histórica.
- Posicionar la página web de la Fundación Cultural Armella Spitalier como el primer sitio de consulta rápida sobre Mesoamérica.
- Hacer de cada espacio un espacio cultural.

La Fundación cuenta con un acervo arqueológico y artístico de más de 4.000 objetos prehispánicos, de los cuales 70 piezas, aproximadamente, corresponden a representaciones zoomorfas de cánidos. De ahí mi interés por este trabajo que cuenta con una considerable cantidad de representaciones de cánidos, listas ahí para que alguien las estudie, pues hasta ahora nadie les había dado su importancia como animales sagrados dentro del universo mesoamericano. Otro de los intereses es difundir el acervo de esta Fundación abocada a resguardar, conservar y preservar este valioso patrimonio.

II. Cánidos arqueozoológicos mesoamericanos

El registro arqueozoológico de los perros en Mesoamérica ha permitido identificar algunas razas o variedades de caninos: el perro "común", el *itzcuintle,* que alcanzaba de 35 a 50 cm. de alzada[1]; el *xoloitzcuintle* o perro pelón mexicano, que por sus características craneales es el mejor definido; el *tlachichi* o "perro enano", que posee una talla menor a la de sus contemporáneos y a la del *xoloitzcuintle*. El doctor Valadez, por su lado, ha detectado en sus estudios realizados con los materiales arqueozoológicos del sur del país un tipo de perro de hocico corto.

Los perros eran usados en ceremonias religiosas y también como alimento. En algunas ceremonias se los depositaba completos y en otras solo se usaban ciertas partes del cuerpo. También se criaban y engordaban perros para la venta.

---

[1] Las características principales del perro común mesoamericano *(itzcuintle):*

- Los perros comunes mesoamericanos fueron organismos domésticos muy abundantes.
- Los huesos han mostrado que estos animales tenían una alzada promedio de 35 a 50 cm.
- La longitud de la cabeza y tronco fluctuó entre los 70 y los 80 cm.
- La cola alcanzaba unos 25 cm. aproximadamente.
- Tenían un peso promedio de 10 a 13 kg.
- Presentaban un cráneo dolicocéfalo con unos 17 cm. de largo.
- Exceptuando unos pocos casos, la dentición era compleja; ajustándose a la fórmula dentaria de cánidos.
- Tenían el cuerpo cubierto de pelo.

Sin embargo, la idea de la existencia de tres razas de perro en Mesoamérica no es nueva, pues ya Fray Bernardino de Sahagún habla de un perro común llamado *itzcuintle,* uno pelón, *xoloitzcuintle* y uno bajito de patas chicas, el *tlachichi*. En la descripción de Sahagún aparecen varios nombres, que en realidad se refieren a la misma raza de perro, el *itzcuintle* o "perro común". Pero se hace mención a otras dos razas de perros, además de la ya descrita.

Por su parte el protomédico de Felipe II, Francisco Hernández, hace también referencia a esas tres razas en su *Historia Natural de Nueva España* y Gonzalo Fernández de Oviedo, a su vez, en su *Sumario de la Natural Historia de las Indias* informa que:

> *"En tierra firme, en poder de los indios caribes flecheros, hay unos perrillos pequeños, gozques, que tienen en casa, de todos los colores de pelo que en España los hay; algunos bedijudos y algunos rasos, y son mudos, porque nunca jamás ladran ni gruñen, ni aúllàn, ni hacen señal de gritar o gemir aunque los maten a golpes, y tienen mucho aire de lobillos, pero no lo son, sino perros naturales. E yo los he los he visto matar, y no quejarse ni gemir, y los he visto en el Darien, traídos de la costa de Cartagena, de tierra de caribes, por rescates, dando algún anzuelo en trueco de ellos, y jamás ladrán ni hacen cosa alguna, más que comer y beber, y son harto más que esquivos que los nuestros, excepto con los de la casa donde están, que muestran amor a los que les dan de comer, en el halagar con la cola y saltar regocijandos, mostrando querer complacer a quien les da de comer y tienen por señor." (Fernández de Oviedo, 1950: 163)*

Con respecto al coyote y lobo, me he visto en la necesidad de hacer algunas aclaraciones por la semejanza que existe entre estos dos cánidos, que es la misma que hace difícil su distinción. La dificultad para diferenciarlos arranca del hecho mismo de que en la época prehispánica solo existió una especie de cada tipo de cánido: *Canis latrans* (coyote) y *Canis lupus* (lobo) (comunicación personal con Valadez, agosto de 2006).

El coyote es típicamente más pequeño que el lobo gris y la longitud de su zancada es menor. Según Mech, tiene la caja craneal relativamente más grande que la del lobo gris (Villa y Cervantes 2003: CD). Y es una de las especies nativas de Norteamérica que se ha beneficiado con la expansión humana. Sus poblaciones han aumentado en las regiones áridas, a medida que la población humana las ha ido ocupando.

La distribución de *Canis latrans* (coyote) es muy amplia en México; se le encuentra por todo el país. Su patrón alimentario no está bien definido. Come de todo durante el año, según la disponibilidad del alimento, lo que constituye también la base de su supervivencia en un medio hostil (Villa y Cervantes 2003: CD).

Para obtener datos que me acercaran más a las características físicas del coyote en la época estudiada tuve que recurrir, como se señaló, a los cronistas del siglo XVI. Fray Bernardino de Sahagún informa "que hay en estas tierras un animal que se dice *coyotl,* al cual algunos de los españoles le llaman zorros y otros le llaman lobo, y según sus propiedades a mi ver ni es lobo ni zorro sino animal propio de esta tierra". (Sahagún 2001: t. 11, libro XI).

Francisco Hernández, en la *Historia Natural de Nueva España,* comenta "que algunos de los españoles opinan que es zorra, otros adive y otros cuadrúpedo *sui generis,* es un animal desconocido en el Viejo Mundo". (Hernández 1959: t. III, V II: 302)

El lobo es el de mayor talla entre los miembros de la familia de los cánidos, con excepción de algunas razas del perro doméstico, *Canis familiaris*[2]. Difiere del coyote por su tamaño, pues es más grande que él y tiene la punta de la nariz, más ancha, aunque su caja craneal es proporcionalmente más pequeña. Se alimentaba de venados, incluidos algunos otros mamíferos nativos como jabalíes, berrendos, borregos cimarrones, conejos y roedores. En determinadas estaciones del año comía vegetales, tales como frutos de mezquite y otros más. En realidad, es un depredador que caza y es cazado (Villa y Cervantes 2003: CD).

Nuevamente se acude a los cronistas del siglo XVI para aproximarnos un poco más al concepto que los hombres mesoamericanos tenían sobre el lobo. Los mexicas llamaban cuetlachtli a un animal cuyo nombre aparece en el *Vocabulario* de Molina y en la *Historia Natural de Nueva España* de Hernández como lobo. En cambio en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, el manejo de esta entidad es confuso y no hay claridad con respecto a si se trata de un ser real o mítico.

Valadez, en uno de sus trabajos más recientes, rastreó el término *cuetlachtli* a lo largo de la referida obra (parte náhuatl del *Códice Florentino*, traducción del náhuatl al inglés y de este al español). Descubrió que en la versión castellana el cuetlachtli se identifica con el oso, mientras que en el texto náhuatl la identificación es con el lobo gris. Al hacer el cotejo de nombres y de imágenes que aparecen en el *Códice Florentino* asevera que "el animal café, de melena y rostro alargado es el *cuetlachtli*" (Valadez, en prensa) cuestionando a Seler (2004: 65) que supone que es una de las especies de oso, el *Cercoleptes caudivolvolus s. brachyotus*, que vive en la tierra caliente de México, un animal nocturno conocido aún hoy en día como "oso de Michoacán" u "oso mielero".

Aunque Sahagún y Seler, quien fue un lector ferviente del fraile franciscano, no nos aclaran qué tipo de animal era para los mexicas lo que nosotros conocemos como lobo; otros cronistas, como es el caso de los ya mencionados Molina, Hernández y los informantes de Sahagún (versiones en náhuatl y la traducción que se hizo de este al inglés), sí relacionan al *cuetlachtli* con el lobo. Sin embargo, la confusión permanece por cuanto las descripciones que ellos hacen encajan por igual con los dos tipos de cánidos: coyotes o lobos, ambos silvestres y con un origen común, a diferencia del perro que es un animal doméstico.

Equipada con estos datos me traslado al análisis de las piezas de la Fundación Cultural Armella Spitalier.

---

2 Las medidas de un tipo macho adulto son las siguientes (en cm.): longitud total, 1.570; cola vertebral, 410; pata trasera, 260. Craneales del tipo y de un topotipo: longitud mayor 232.1, 246.5; longitud condilobasal, 221.4, 231.5; anchura cigomática, 129.7, 144.7; constricción escamosal, 74.8, 82.8; anchura del rostro, 39.5, 43.4; anchura interorbitaria, 44.5, 46.2; constricción postorbitaria, 38.9, 44.8; longitud de la mandíbula, 171.0, 183.0; altura del proceso coronoide, 70.4, 77.8; hilera maxilar de dientes, longitud de la corona, 100.2, 104.2; carnasial superior, longitud de la corona (lado externo), 24.7, 25.1, anchura de la corona, 12, 14.6; primer molar superior, diámetro anteroposterior, 15.8, 15.9; diámetro transverso, 21.5, 22.2; carnasial inferior, longitud de la corona, 27.2, 27.0 (datos tomados del CD de Bernardo Villa R. y Fernando A. Cervantes).

III. Representaciones zoomorfas de cánidos en el acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier

Representaciones zoomorfas de perros

Partiendo de la idea de la existencia de tres razas de perros en Mesoamérica se procederá al análisis formal de las representaciones de caninos de la Fundación Cultural Armella Spitalier.

Un número considerable de figuras moldeadas y modeladas constituyen las representaciones de caninos, que simulan diversas actitudes y expresiones. Algunas fungen como un elemento que forma parte de una composición que conforma la misma pieza, mientras que en otras la pieza constituye en sí la figura zoomorfa de un perro. Cabe señalar que algunas de las piezas no están completas, pues solo se conserva la cabeza y el cuello, lo que dificulta su estudio e interpretación.

De las figuras emana un inconfundible aliento vital; formas plenas y rotundas revisten aspectos dóciles y amables, como corresponde al que convive con el hombre. A veces los caninos aparecen fieros y agresivos. Los hay gordos, chaparros, de patas cortas, hocico afilado, ojos saltones o alargados, piel gruesa y arrugada y sin pelo. En sus representaciones cobran vida los matices expresivos más variados. En la mayoría de los casos se encuentran en posición erecta, la cabeza alzada o recta, parados en sus cuatro extremidades, estirados o con el vientre colgante y la cola erguida; su actitud es la del que espera una orden. Algunos presentan orejas muy grandes extendidas hacia arriba o escurridas hacia abajo. Otros muestran los dientes, pero en lugar de verse gruñones, esbozan, algo parecido a una sonrisa; otros más entreabren el hocico como si estuvieran aullando. Llaman la atención, los que a pesar de su gordura característica, tienen marcados los huesos del espinazo y de las costillas.

Con el fin de facilitar el estudio de las representaciones de perros se han dividido en dos grandes grupos, conforme a las características comunes que presentan que, a su vez, se subdividen en otros grupos:

GRUPO A: Agrupa los perros completos o con la mayor parte de su cuerpo. La mayoría se apoyan en sus cuatro patas, aunque algunos están sentados sobre sus dos patas traseras y las de enfrente las tienen bien estiradas. En ocasiones tienen el hocico cerrado y en otras, abierto en el que enseñan los dientes y la lengua. En la mayoría su dentadura está completa y pareja, aunque en ocasiones solo aparecen los caninos. La cola es corta, casi siempre está echada hacia abajo, pero también la suelen llevar levantada.

Para profundizar más en el estudio se han subdividido las piezas del grupo por época y área cultural. Al respecto, es importante señalar que, al no contar con la información referente al contexto arqueológico, me veo en la necesidad de contextualizarlas a través del análisis de la forma y del estilo. Hay dos figuras pertenecientes a las Culturas del Occidente, ambas del Preclásico Tardío. La primera corresponde a lo que conocemos como los famosos "perros de colima" (fig. 1). Se trata de un perro gordito; posa sobre sus cuatro patas bien firmes y extendidas. Tiene la cola extendida hacia arriba y ligeramente arqueada en dirección hacia la cabeza. Las orejas grandes, levantadas y firmes, es señal de que está al acecho. El hocico lo tiene abierto, enseñando los dientes, como si estuviera ladrando. Al parecer pudiera ser la representación de un *itzcuintle* por sus características. La segunda figura es una vasija en forma zoomorfa donde el perro está

sentado, apoyado en sus dos patas traseras a diferencia de las delanteras que se encuentran bien estiradas y de pie (fig. 2). Las orejas extendidas hacia arriba y el hocico entreabierto dejando ver los dientes y la lengua. La cabeza ligeramente echada hacia abajo, lo que le confiere una expresión de docilidad. Lo extraño de esta figura es que en la parte de arriba de su lomo, desde donde termina el cuello hasta la cola, tiene una hilera de protuberancias o bolitas por lo que se ha llegado a confundir con un armadillo. Sin embargo, a algunos perros cuando asumen esa postura se les marca su espinazo de esta forma, a pesar de que está gordito, hasta el extremo de que se le cuelga el vientre. Esto indica que no se trata de un armadillo, sino de un canino.

Fuera de este acervo, pero en íntima conexión con estas piezas, se encuentran las dos figuras de caninos que se exhiben en el Museo de América de Madrid. Ambas pertenecen a las culturas del Occidente de México conocidas como los famosos "perros de colima". Sus rasgos físicos son similares a los de las dos figuras arriba descritas. La más grande de ellas está en posición erecta, la cola chica y levantada; las orejas erguidas y firmes; el hocico entreabierto permite ver los dientes; tiene los ojos rasgados y es de complexión gorda (fig. 3). Su postura es la de acecho. La figura pequeña constituye una vasija zoomorfa, en la que el perro aparece sentado sobre las patas traseras. Tiene el vientre colgado, las orejas erguidas; el hocico entreabierto deja ver los dientes y la lengua. Su actitud es la del que busca una caricia (fig. 4).

Regresando al acervo de la Fundación, hay otras dos piezas del Preclásico, cuya procedencia se desconoce; una de ellas es una figurilla modelada que representa a un perro, sostenido de pie sobre sus cuatro patas las dos traseras están ligeramente echadas hacia atrás (fig. 5). Tiene la oreja derecha levantada, levemente girada y ondulada hacia el lado derecho. Como aclaración le falta la oreja izquierda y las patas están cortadas, al igual que la cola. La otra pieza es una olla zoomorfa que representa a un perro parado sobre las cuatro patas, con la cabeza estirada echada ligeramente hacia arriba, y el hocico entreabierto por donde asoman los dientes (fig. 6). Por su postura y expresión del rostro parece que estuviera aullando. Las orejas son pequeñas y están paraditas y extendidas hacia arriba, señal de que está atento a lo que en su alrededor sucede. Los ojos son redondos, resaltados por el contorno de las cejas; el hocico, alargado; la cola, pequeña dirigida hacia arriba, cuya punta está ondulada hacia el frente formando una especie de un pequeño gancho.

A su vez, hay una vasija zoomorfa de un canino procedente de la Cuenca de México, del Periodo Clásico (fig. 7). Se encuentra sentado, apoyándose bajo las patas traseras mientras que las delanteras están estiradas hacia el frente. Las patas son pequeñas como las del *tlachichi* y tienen la forma de un triángulo; la cola un poquito más grande que las patas, pero de la misma forma puntiaguda o de triángulo. La cabeza está levemente girada hacia arriba, bien estirada. Las orejas las tiene extendidas hacia atrás y a los lados, pero también giradas hacia arriba, señal de alerta. El hocico es alargado, entreabierto, como si estuviera aullando. El contorno de sus labios es grueso, por lo que se identifica las líneas de su hocico. Los ojos redondos en forma de círculo, con un contorno bien delineado y por su volumen la ceja se distingue bien del párpado.

De la región de la costa del Golfo de México, específicamente de la Cultura Remojadas, es el silbato en forma de canino que aparece con el hocico abierto; las orejas son pequeñas y las tiene extendidas hacia arriba como señal de acecho (fig. 8). La cola la dirige hacia abajo y la punta ligeramente flexionada hacia atrás. Muestra una actitud de docilidad, como en espera de ser apapachado o en disposición de recibir un alimento. Es curioso que porte en la cabeza una pequeña protuberancia alargada y extendida hacia adelante, característico de algunas re-



Figura 1. Escultura zoomorfa de un canino. "Perros de Colima". Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 2. Vasija zoomorfa de un canino. Occidente de México. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 3. Pieza zoomorfa de un canino. "Perros de Colima". Museo de América de Madrid. Fotografía: Joaquin Otero



Figura 4. Vasija zoomorfa de un canino. Occidente de México. Museo de América de Madrid. Fotografía: Joaquin Otero



Figura 5. Pieza de cerámica en forma zoomorfa de un perro. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 6. Vasija zoomorfa que representa a un perro. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 7. Vasija zoomorfa de un canino. Centro de México. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 8. Silbato zoomorfo de un perro. Cultura Remojadas. Centro de Veracruz. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

presentaciones de caninos totonacas. A la vez, se advierte en esta figura el chapopote, técnica decorativa típica de la zona del Golfo de México.

Hay también diez piezas vasijas trípodes del Periodo Posclásico, pertenecientes a la Cultura Mexica, de las cuales ocho tienen en la punta de sus tres patas la forma del rostro de un canino, mientras que las otras solo lo presentan en dos patas (figs. 9, 10 y 11). Las orejas están extendidas hacia atrás. Únicamente en una vasija, se extienden hacia abajo y el frente (fig. 12). Todas las figuras tienen los ojos alargados y rasgados y el hocico entreabierto, desde donde asoman los dientes. Asimismo todas muestran una expresión de docilidad; aunque en algunos casos se aprecia un ligero gruñido. Por lo tanto, seguimos con la postura adoptada de que solo se representó a un perro tranquilo y sonriente.



Figura 9. Vasija trípode cuyos soportes representan a un canino. Cultura Mexica. Altiplano Central. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 10. Vasija trípode cuyos soportes representan a un canino. Cultura Mexica. Altiplano Central. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 11. Vasija trípode cuyos soportes representan a un canino. Cultura Mexica. Altiplano Central. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández



Figura 12. Vasija trípode cuyos soportes representan a un canino. Cultura Mexica. Altiplano Central. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

Llaman la atención dos cajetes, cada uno con un perro pintado en una forma muy peculiar. En la primera figura, que proviene del norte de México, el animal se sostiene con las cuatro patas, las de delante están flexionadas, mientras que las de atrás están estiradas, lo que hace que su espinazo se vea elevado; la cola la tiene extendidas hacia atrás y erguida; las orejas son pequeñas y extendidas hacia arriba; el ojo es rasgado; el hocico está entreabierto y enseña los dientes; de su boca sale algo parecido a una franja con dirección a las patas delanteras (fig. 13). Existe la posibilidad de que esa franja que no constituye por su posición hacia abajo una vírgula de la palabra, sea su lengua alargada y estilizada o sangre que le escurre del hocico. Esta última posibilidad aunada a la postura del animal podría significar su sacrificio.

En la segunda figura el canino está en posición de descanso, a juzgar por sus patas flexionadas y la prominencia del vientre; la cola alzada y arqueada hacia el frente; las orejas las tiene extendidas hacia atrás; el ojo, redondo y el hocico francamente abierto con los dientes al descubierto. La expresión del rostro es de sosiego (fig. 14).



Figura 13. Cajete que tiene pintado a un perro. Norte de México. Fundación Cultural Armella Spitalier. Foto tomada por Miguel Ángel Marín Hernández. Octubre 2010



Figura 14. Cajete que tiene pintado a un perro. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

Finalmente, hay una palma en basalto del mismo Grupo A, con un diseño muy peculiar (fig. 15). El animal parece que está boca arriba pero, en realidad, se haya recargado sobre cuatro patas flexionadas hacia atrás. La cabeza la tiene echada hacia abajo en dirección a sus patas; las orejas muy grandes y caídas; el ojo es rasgado y en medio de la frente hay una protuberancia o especie de chichón que recuerda a las figuras totonacas (Centro de Veracruz).



Figura 15. Palma en la que se representa a un canino. Cultura Totonaca. Centro de Veracruz. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

GRUPO B: Conjunta los perros que no están completos, los que solo conservan la cabeza y parte del cuello (fig. 16). Estos a su vez pueden subdividirse en varios grupos:

- Los de orejas grandes y paradas.
- Aquellos que tienen las orejas echadas hacia abajo.
- Los que presentan marcas de arrugas en su cara.
- Aquellos que tienen el hocico abierto y muestran los dientes.
- Los que están de perfil o de frente.
- Los que tienen los ojos redondos o rasgados.

Esta subdivisión en subgrupos permite deducir que los que presentan marcas o arrugas en el rostro, su dentadura incompleta, así como las orejas grandes y paradas se refieren al *xoloitzcuintle,* mientras que los que tienen las orejas echadas hacia abajo y su dentadura completa representan al perro común, *itzcuintle.* Cabe señalar que todas las figuras incluidas en este grupo pertenecen a las Culturas del Occidente, al Periodo Clásico. Además, como dato curioso, todos los rostros de perros expresan una sonrisa, algunos más pronunciada que otros.



Figura 16. Figurillas que representan a perros y que solo conservan el rostro y cuello. Occidente de México. Están bajo custodia de la Fundación Cultural Armella Spitalier y el registro está en trámite ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

Representaciones zoomorfas de cánidos silvestres: coyotes-lobos

Hay una vasija que muestra en relieve una escena que al parecer es una ofrenda a los dioses (fig. 17). Aparecen cinco personajes, unos con características teotihuacanas y otros, posiblemente olmecas-xicalancas; a juzgar por su vestimenta, tres de ellos portan recipientes con diversas ofrendas; hay tres personajes que cantan y uno, al parecer, es el danzante, como lo indica su expresión corporal. Es de señalar que tres de las cinco figuras antropomorfas tienen una pierna flexionada hacia delante y la otra arrodillada, en tanto que una figura que no es el danzante, está arrodillada y presenta las características típicas de los olmecas-xicalancas. El danzante tiene toda la apariencia teotihuacana.

Acompañan a los personajes un cánido silvestre y un *tlacuache* con cuerpo humano que porta en el cuello una mazorca de maíz y cuya vestimenta es parecida a la de los olmecas- xicalancas. Presumiblemente el cánido silvestre es un coyote, que entre los nahuas, como lo recoge Alfredo López Austin en *Los mitos del Tlacuache,* simbolizaba el cielo nocturno, la potencia masculina, en tanto que su contraparte, el *tlacuache* es la potencia femenina, el dios del amanecer. Ambos animales servían de intermediarios, entre la luz solar y la noche pero con signos opuestos, "nacido en la obscuridad y portador de la luz, el tlacuache; nacido en el día y portador de la noche el coyote" (López Austin, 1998: 287).

La escena tiene indicios de ser una representación de lo que estos animales significaban en los mitos: intermediarios entre la luz solar y la noche; el robo del fuego nuevo como paso para el nacimiento de la vida. Por su estilo artístico pudiera proceder esta pieza de la zona de Tlaxcala o Puebla. Asimismo, la iconografía, como se señaló, contiene elementos teotihuacanos, mezclados con mayas y con la tradición de la Mixteca-Puebla. Esto me da pie para lanzar como sugerencia que la pieza podría marcar la transición del estilo teotihuacano al de la Mizteca-Puebla. De ser así, correspondería al Periodo Epiclásico.

Otra vasija del estilo plumbate, en forma zoomorfa, representa a un cánido silvestre, posiblemente también coyote, dadas sus características (fig. 18). Destaca por la erección del pene y por su postura corporal y expresiva que denotan un deseo sexual vehemente.



Figura 17. Cajete en el que se representa una procesión y ofrenda a los dioses en donde aparece un coyote. Probablemente Región Tlaxcala-Puebla. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografia: Miguel Ángel Marín Hernández

En la olla trípode, perteneciente al Altiplano Central del Periodo Posclásico, los soportes tienen la forma del rostro de un cánido silvestre, fácil de identificar por su expresión manifiestamente agresiva (fig. 19). Tiene los ojos rasgados y alargados con las cejas muy pronunciadas; el hocico entreabierto muestra su dentadura; corona su cabeza con pequeñas plumas, hecho que remite a las representaciones de cánidos silvestres en Teotihuacan.

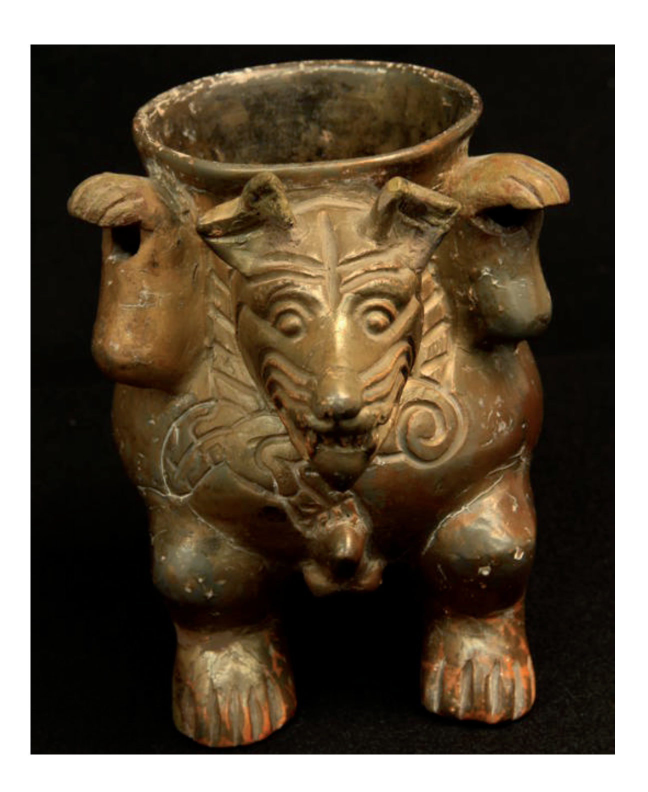


Figura 18. Vaso zoomorfo de estilo plumbate que representa a un coyote. Altiplano Central y Yucatán. Fundación Cultural Armella Spitalier. Foto tomada por Miguel Ángel Marín Hernández. Octubre 2010



Figura 19. Olla trípode cuyos soportes de sonaja representan a cánidos silvestres. Altiplano Central. Fundación Cultural Armella Spitalier. Fotografía: Miguel Ángel Marín Hernández

IV. Conclusiones

Por primera vez con este trabajo se clasifican las piezas zoomorfas de los cánidos prehispánicos, pertenecientes al acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier.

De entrada se aclara que se desconoce su procedencia arqueológica, por lo que las piezas han sido contextualizadas a través del análisis de la forma y del estilo. La clasificación se ha llevado a cabo conforme a los estudios arqueozoológicos efectuados por el doctor Valadez, con la finalidad de identificar a los cánidos, antes que nada, por su naturaleza propia para posteriormente descifrar su simbología dentro del arte, donde cobran plena expresión las estructuras fundamentales del universo prehispánico. Para su estudio zoomorfo han sido también consideradas las descripciones físicas que de ellos nos dejaron los cronistas del siglo XVI.

En el presente trabajo los cánidos han sido clasificados en caninos *(iztcuintle, xolotliztcuentle* y *tlachichi)* y cánidos silvestres (coyotes y lobos), aunque es oportuno aclarar que en el acervo de la Fundación predominan los coyotes.

La mayor parte de las piezas clasificadas corresponden a los perros, que han sido analizados por época y área cultural, conforme a la idea de la existencia de tres razas de caninos en Mesoamérica. Como rasgo general se hace patente que todas las piezas de los caninos de la fundación representan a este animal en su actitud de amigo del hombre; como un ser inteligente, comprometido con su entorno y atento para recibir las bondades del hombre, al que fiel acompaña y sirve. Los caninos estudiados pertenecen a diversas épocas y áreas culturales: desde el Preclásico Tardío hasta el Posclásico. Predominan, sin embargo, los correspondientes a las Culturas del Occidente, del Golfo (totonacas) y del Altiplano Central (mexicas).

Los cánidos dentro del arte representan funciones de índole ideológica, de organización social, militar, religiosa y mitológica, vinculadas con la cosmovisión mesoamericana, donde el mito y la realidad eran una misma entidad y el militarismo religioso la raíz, el instrumento y la meta para la supervivencia del cosmos. El cánido silvestre significa la guerra relacionada con los sacrificios humanos y, por ende, la creación, por cuanto las guerras en el mundo prehispánico se interpretaban como formas de renovación del cosmos. Está también vinculado al origen del mundo, la sexualidad y el mito. Queda todavía por averiguar si representaba el emblema de alguna orden guerrera, como cabe suponer.

La función principal de los caninos en la mitología indígena era la de acompañar a los que morían de enfermedad durante su viaje al inframundo. Al perro se le identificaba asimismo con el dios Xolotl, hermano gemelo de Quetzalcoatl, y patrón de los seres deformes, así como del juego de pelota. Fue además un signo calendárico.

Hago una aclaración importante. Si bien el cánido silvestre ha sido identificado en su carácter de lobo con las guerras y sacrificios humanos, el coyote, que también entra dentro de esta denominación, representa, como se ha corroborado en el estudio de las piezas de la Fundación, la sexualidad y es un importante actor en el mito de la creación. El acervo de los cánidos de la Fundación Cultural Armella Spitalier ha servido para incrementar el patrimonio de piezas prehispánicas y, por ende, contribuye a acrecentar el conocimiento de los pueblos que las elaboraron con distintos fines, dejando para la posteridad una puerta abierta para entrar con pies más firmes a ese universo que no deja de sorprendernos por su misteriosa belleza.

Bibliografía

BAUS DE CZITROM, Carolyn (1988): *Los perros de la antigua provincia de colima,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

BERRIN, Kathleen*, et. al.* (ed.) (1988): *Feathered Serpents and FIowering trees,* San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco.

CABRERA, Rubén, I. RODRÍGUEZ, G., MORELOS, G. NOEL (1982): *Memoria del proyecto arqueológico Teotihuacan 80-82,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Vol. I. (Colección científica).

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1950): *Sumario de la natural historia de las Indias,* México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana).

FUENTE, Beatriz de la (coord.) (1995): *La Pintura Mural Prehispánica en México l. Teotihuacan,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 T.

GIRAL SANCHO, Nadia (2003): Tesis para optar por el grado de Licenciada en Historia: *La vida cotidiana de los teotihuacanos en Atetelco a través de su pintura mural,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia.
— (2007): Tesis para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte: *Simbología de los cánidos en Teotihuacan*; México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Postgrado en Historia del Arte
— (2009) "Los cánidos en el arte Teotihuacano (Primera parte) Perros en la iconografía de Teotihuacan" en *AMMVEPE*, México, V 20, n.º 5, septiembre-octubre, p. 116-122.

HERNÁNDEZ, Francisco (*1959): Obras Completas. Historia Natural de Nueva España,* T. III, Vol. II.

HURTADO, Juan José (1966): "Algunas ideas sobre el culto a los animales y el nahualismo en el siglo XVIII" en, *Cuadernos de Antropología*, n.º 847, enero-junio: 5-12, Jorge Luis Arriola (ed.), Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Publicaciones, Universidad de San Carlos de Guatemala,

LONDON, Jack (2000): *Colmillo Blanco*, Barcelona, Editorial Andrés Bello.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1998): *Los mitos del tlacuache*, 4 ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas

MIRCEA ELIADE (comp.) (1965): *Metodología de la Historia de las religiones*, Barcelona, Editorial Paidós.

SAHAGÚN, Fray Bemardino de (*2001): Historia general de las cosas de la Nueva España,* Libro XI, T. 11.

SELER, Eduard (1963): *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 T.

(2004): *Las imágenes de Animales en los manuscritos mexicanos y mayas,* Trad. Joachim von Mentz, México, Casa Juan Pablos.

STARBUCK, David Robert (1975): *Man-animal relationships in precolumbian central Mexico*, A dissertation presented to the faculty of the graduate school of Yale University in Candidacy for the degree of doctor of philosophy, May.

SUGIYAMA, Saburo (1988): "Los animales en la iconografía teotihuacana", *Revista mexicana de estudios antropológicos,* T. XXXIV, n.º 1: 13-52, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y Sociedad Mexicana de Antropología.

(ed.) (2004): *Catálogo. Viaje al centro de la Luna. Recientes descubrimientos en Teotihuacan, México*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Arizona State University.

VALADEZ AZÚA, Raúl (1992): *Impacto del recurso faunístico en la sociedad teotihuacana,* tesis para optar por el título de doctor en ciencias (biología).
— (1995a): *El perro mexicano,* México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
— (1995b): "El perro prehispánico", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México,* enero- febrero, n.º 528-529: 15-20, México.
— (2000): "¿Qué es que en las figurillas de perros de Colima?" en, *Antropología e historia del occidente de México XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología,* México, Vol. II: 779 - 804.

VALADEZ AZÚA, Raúl, RODRÍGUEZ GALICIA, Bernardo y BLANCO, Alicia (1998): "Restos arqueozoológicos del xoloitzcuintles (1994-1998)" en *AMMVEPE,* México, Vol. 9, n.º 6, noviembre-diciembre: 181-190.
— (2007a): "El lobo mexicano (*Canis lupus baileyi*) en el contexto cultural prehispánico: las fuentes escritas" en *AMMVEPE*, Vol. 18, n.º 3, Mayo-Junio: 68-76.
— (2007b): "El lobo mexicano (*Canis lupus baileyi*) en el contexto cultural prehispánico: los restos arqueozoológicos e iconografía" en AMMVEPE, Vol. 18, n.º 4, Julio-Agosto 2007: 95-106.

VALADEZ AZÚA, Raúl, RODRÍGUEZ GALICIA, Bernardo, CABRERA CASTRO, Rubén, *et al.*
— (2002a): "Híbridos de lobos y perros (tercer acto): hallazgos en la pirámide de Quetzalcóatl de la antigua ciudad de Teotihuacan (Primera de dos partes)" en AMMVEPE, Vol. 13, n.º 5, Septiembre-Octubre: 165-176.
— (2002b): "Híbridos de lobos y perros (tercer acto): hallazgos en la pirámide de Quetzalcóatl de la antigua ciudad de Teotihuacan (Segunda y última de dos partes)" en AMMVEPE, Vol. 13, n.º 6, Noviembre-Diciembre: 219-231.

VALADEZ AZÚA, Raúl y MESTRE ARRIOJA, Gabriel (1999): "Historia del Xoloitzcuintle en México" en *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología,* octubre, n.º 16: 29-30. CONACUL TA, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

VILLA, Bernardo R. y CERVANTES, Fernando A. (2003): *Los mamíferos de México,* México, Grupo Editorial Iberoamérica S.A de C.V, Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México (CD).

Hacia un nuevo paradigma de Moche: interpretaciones acerca de la relación entre las tradiciones culturales Moche y Gallinazo

Towards a new moche paradigm: interpretations about the relationship between the cultural Moche and Gallinazo traditions

Israel Tinoco Cano
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Actualmente se vive en la Mochicología[1] un momento de revisión y reinterpretación de las teorías sobre el origen de Moche[2], que es producto de la formulación de inéditas propuestas acerca de la relación entre la tradición cultural Gallinazo y Moche. En este artículo se hace un repaso cronológico de las principales investigaciones arqueológicas relativas a la Cultura Gallinazo y la Cultura Moche y, finalmente, se presentan las recientes interpretaciones respecto a la relación Gallinazo-Moche, junto con una breve exposición de carácter hipotético dedicada a vislumbrar los procesos de formación del fenómeno conocido como Moche.

Palabras clave: Arqueología, Perú, Costa norte, Larco, Moche, Gallinazo

Abstract: Nowadays, the Mochicologia is undergoing a revision and reinterpretation period about the theories of Moche´s origin, as a result of the unprecedented development of unknown proposals on the relationship between cultural Gallinazo and Moche tradition. This article is a review of the major archaeological research dealing with Gallinazo Culture and Moche Culture. It finally presents the recent interpretations on the relationship between Gallinazo and Moche, along with a brief discussion of a hypothetical nature dedicated to glimpse formation processes of the phenomenon known as Moche.

Keywords: Archaeology, Peru, North coast, Larco, Moche, Gallinazo

---

1 Definimos el término Mochicología como la tendencia arqueológica que se ocupa del estudio de los testimonios materiales de la Cultura Mochica o Cultura Moche, así como la historia de las investigaciones arqueológicas sobre esta cultura.
The term Mochicología is defined as the archaeologic approach which studies the material remains of the Mochica Culture or Moche Culture, as well as the history of the archaeologic research of this culture.

2 En la actualidad se emplea el término de Moche pues resulta más adecuado para referirse tanto a las manifestaciones materiales de la Cultura Mochica/Moche como a las sociedades prehispánicas que lo conformaron.
Nowadays, the term Moche is used because it is more appopriate to refer to both the material remains of the Mochica/Moche Culture and to the prehispanic societies that shaped it.

I. Introducción: La "Mesa Redonda de Chiclín"

En agosto de 1946 se celebró en la Hacienda Chiclín (valle de Chicama, departamento de La Libertad) la Mesa Redonda de Chiclín que auspiciada por Rafael Larco Hoyle y el Instituto de Investigaciones Andinas de Nueva York reunió a los arqueólogos estadounidenses que participaban en aquellos días en el "Proyecto Valle de Virú"; casi todos estos arqueólogos eran por entonces reconocidos a nivel mundial, como Wendell Bennett, Junius Bird, James Ford, Julian Steward, W. Duncan Strong o Gordon Willey (Willey 1946). La "Mesa Redonda de Chiclín" marcó un hito importantísimo en la Mochicología, pues en este evento Larco (1948: 7) presentó su cuadro cronológico de las culturas arqueológicas de la costa norte y, además, expuso la secuencia estilística de cinco periodos cronológicos de la cerámica mochica que ha sido, hasta la actualidad, la principal herramienta de datación de los contextos arqueológicos en los que ha aparecido cerámica fina de filiación mochica. Estas investigaciones de Larco fueron compendiadas en su obra de 1948 bajo el título *Cronología Arqueológica del Norte del Perú*.

Aquellos días de encuentro, concordia y debate entre los miembros del "Proyecto Virú" y Larco, una de las máximas autoridades en arqueología peruana, fueron trascendentales en la configuración de la historia cultural de la Cultura Mochica, en tanto que se concertaron dos significativas conclusiones: la primera, fue la confirmación de la posición cronológica anterior de la Cultura Virú con respecto a la Cultura Mochica; y la segunda, fue la validación de las tesis de Larco respecto a la conquista militar del valle de Virú, correspondiente a la Cultura Virú, por parte de la Cultura Mochica.

Actualmente, aquellas conclusiones que de la Cultura Mochica y de su relación con la Cultura Virú –también denominada Gallinazo– que, a fines de los cuarenta, parecían palmarias e irrefutables y que sustentaron el conocimiento de ambas culturas durante los siguientes cincuenta años, se están replanteando; de tal modo, la acumulación en las últimas décadas de nuevos hallazgos arqueológicos parecen delinear un panorama completamente distinto al de hace sesenta años que afecta no solo a los orígenes de Moche sino también al entendimiento de su desarrollo histórico, político y cultural.

II. Rafael Larco Hoyle y la "Cultura Mochica"

La Cultura Mochica está asociada por derecho propio a Rafael Larco Hoyle, pionero de la arqueología en el norte de Perú, descubridor de muchas de las culturas prehispánicas del Antiguo Perú y gran divulgador científico.

Larco encaminó sus pasos hacia el estudio del pasado prehispánico del Perú gracias a la fuerte influencia ejercida por su padre, Rafael Larco Herrera, y a un declarado amor a su patria. Así cuando el padre donó en 1924 su colección personal de cerámica precolombina de la costa norte peruana al Estado español –la cual en la actualidad se exhibe en el Museo de América de Madrid–, Larco se propuso la tarea de reunir una nueva y mayor colección (Evans 1968; Cuesta Domingo 1980). Con el mismo entusiasmo y dedicación que Larco Hoyle consagró a la tarea de adquirir a particulares diversas colecciones y objetos arqueológicos que añadir a su colección privada, asimismo, se dedicó a realizar exploraciones y excavaciones por prácticamente todos los valles norcosteños (Evans 1968). Estos trabajos arqueológicos, esencialmente en necrópolis, procuraron ingentes cantidades de material e informaciones, cuyos exámenes e interpretaciones se plasmaron en una multitud de obras de carácter monográfico. Una de sus publicaciones más

significativas fue *Los Mochicas,* editada en sus primeros dos volúmenes en 1938 y 1939[3], en la que se lanzó a la reconstrucción casi con carácter etnológico de las costumbres, economía, organización social y política, religión y mitos, artes, industrias, militarismo, etc., del pueblo mochica que tan excelsamente estaba representado en las cerámicas. Larco (1938) atribuyó el centro originario de la Cultura Mochica a los valles de Chicama y Moche y, a partir de la aparición y dispersión de los ceramios mochicas encontrados en cementerios y monumentos, delimitó el territorio mochica entre el valle de Chicama en el norte y Nepeña hacia el sur.

Larco fue cabal representante de una arqueología "histórico-cultural", introducida en Perú por el ilustre antropólogo estadounidense Alfred Kroeber; para la corriente "histórico-cultural" un conjunto de objetos que comparten rasgos estilísticos y un mismo ámbito geográfico establece su pertenencia a una "cultura arqueológica", entendido esta como la manifestación material de un pueblo específico (Castillo y Donnan 1994: 145). En consecuencia, la diversidad de estilos cerámicos era la expresión de la diversidad de culturas arqueológicas, en tanto, los cambios estilísticos desde las expresiones más arcaicas hasta formas e iconografías más evolucionadas reflejarían fielmente la historia en términos políticos y étnicos (Makowski 1995: 171).

Las investigaciones arqueológicas de la prehistoria peruana por parte de Larco se orientaron, por ende, hacia la identificación de pueblos definidos territorial y temporalmente por medio de la determinación de sus características estilísticas. No obstante, el interés principal de Larco fue la compresión de la vida y la mentalidad del antiguo poblador del Perú y esa obsesión se reflejó en las monografías dedicadas a cada cultura prehispánica que descubrió; pero, a medida que iba revelando cada nueva cultura también se preocupó, tanto de su ordenación temporal con respecto al resto de culturas arqueológicas, como de su desarrollo cronológico y evolutivo propio. Así, en los primeros años cuarenta, Larco esbozó su secuencia cronológica de la Cultura Mochica; elaborada sobre la base de las diferencias presentadas en las asas estribo de las botellas cerámicas ceremoniales mochicas, Larco reconoció primeramente cuatro tipos estilísticos primordiales –en 1948 añadiría un quinto tipo– que responderían a cuatro fases temporales en el desarrollo histórico mochica. Con la formulación de una secuencia cronológico-estilística, Larco (2001, t. I: 200) contaba con la herramienta idónea para reconstruir la historia cultural de sus mochicas, puesto que sostenía que la evolución de la cerámica se encontraba íntimamente ligada al "desenvolvimiento cultural de los pueblos" y, por consiguiente, permitía vislumbrar el origen, el apogeo y decadencia de la Cultura Mochica. Desde un enfoque "histórico-cultural" la difusión del estilo cerámico mochica desde su núcleo originario a los valles adyacentes podía ser explicada en términos de migraciones o conquistas y, dado el carácter guerrero y vigoroso del hombre mochica encarnado en la iconografía que exhibía numerosas representaciones de escenas de combate y de prisioneros, Larco (2001, t. I: 199-200) interpretó que de manera natural los mochicas se expandieron y conquistaron las tierras al sur de los valles de Chicama y Moche. Concretamente, Larco apunta que la dominación mochica del valle de Virú debió de iniciarse en la tercera fase cronológica de su secuencia, por cuanto se hallaron en Virú ceramios de los estilos Mochica III y IV. Esta interpretación histórica de la "Cultura Mochica" fue la que prevalecía en los años cuarenta cuando Larco concurrió con la plana de arqueólogos norteamericanos del "Proyecto Valle de Virú" y la que, con ciertos matices, ha perdurado hasta nuestros días (fig. 1).

---

3 De los proyectados ocho tomos de la colosal obra solo se pudo publicar los dos primeros (Larco 1938, 1939); si bien los restantes estaban entonces ya listos para la imprenta, Larco prefirió postergar su impresión para completar ciertas informaciones y fijar cierto orden cronológico (Larco 1966: 11; Kaulicke 2001: 106-107). En 2001 se consiguió editar la obra completa con las correcciones e informaciones complementarias que Larco fue añadiendo hasta su muerte acaecida en 1966.

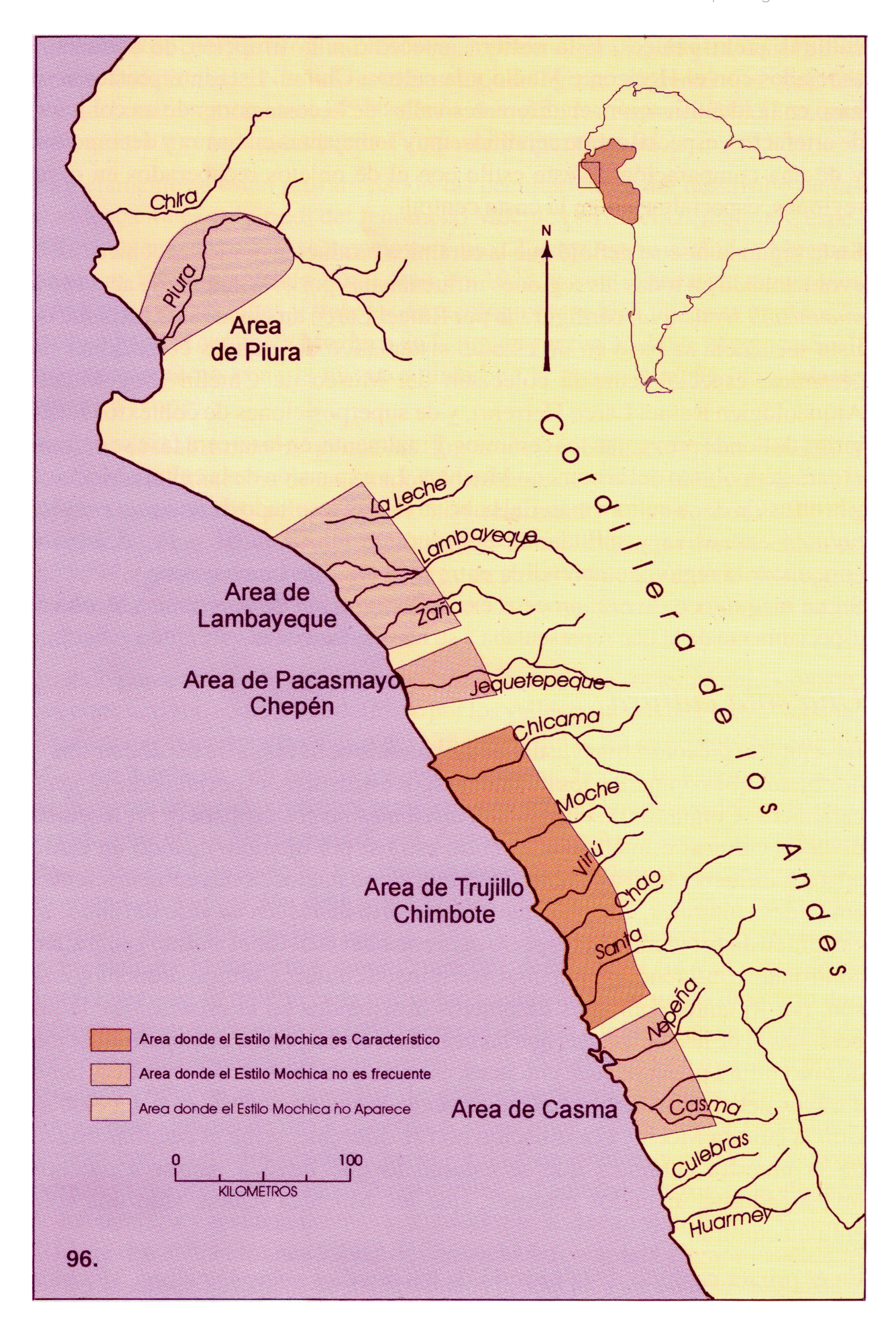


Figura 1. Mapa de la distribución del estilo Mochica en tiempo de Larco (Castillo y Larco 1994: 146, fig. 96)

III. La Cultura Gallinazo o Cultura Virú

En 1936 Wendell Bennett (1950: 15, 17) durante sus prospecciones y excavaciones en el sitio conocido como "Huaca Gallinazo", en el valle de Virú, encontró numerosas muestras de una cerámica muy peculiar caracterizada por su pintura negativa que asoció con una cultura arqueológica a la que denominó Cultura Gallinazo, siguiendo la práctica muy extendida por entonces en arqueología de denominar los estilos cerámicos y las culturas según el topónimo del sitio en el que se descubrían los hallazgos. Bennett, basándose en análisis estilísticos, ubicó cronológicamente la Cultura Gallinazo con posterioridad a la Cultura Mochica. Sin embargo, Bennett no contaba con evidencias estratigráficas que reafirmaran tal suposición cronológica, algo con lo que sí contó poco tiempo después Larco; este, en sus trabajos arqueológicos en el valle de Virú, excavó numerosas tumbas conteniendo abundantes ejemplares de esta representativa cerámica negativa muy parecida a la clasificada por Bennett como Gallinazo (Larco 1945: 1). De modo similar a Bennett, Larco bautizó a la cultura a la que pertenecía este estilo cerámico con el nombre de Cultura Virú, al considerar dicho valle como su centro principal de desarrollo. En la monografía dedicada a esta cultura que intitula *La Cultura Virú* y que publica en 1945, Larco (1945: 3; 1948: 22) localizará el área geográfica de esta cultura en los valles de Virú y de Santa, aunque también indica una representación más reducida en Chicama y Moche. En varios cementerios que Larco (1945: 2) excavó en Virú había enterramientos pertenecientes a los últimos periodos mochicas –Mochica III y IV– superpuestos a otros Virú de la etapa que clasifica como "Auge", información que le conduce a establecer que en este valle el estilo "Virú Auge" fue anterior al mochica; no obstante, puntualiza que en Chicama, "Virú Auge" sería contemporáneo con los periodos iniciales del estilo mochica, puesto que fueron encontrados vasos correspondientes a ambas culturas en un mismo contexto funerario (Larco, 1948: 25). En cuanto al periodo denominado por Larco (1945: 1) como "Virú Decadente", este indica que sobrevivió hasta la dominación Tiahuanaco –posteriormente identificada como Wari–. Otras interesantes informaciones apuntadas por Larco (1945: 1; 1948: 22) hacen referencia a la aparición en varias tumbas del valle de Virú de cerámica híbrida mezclando rasgos Virú y Mochica.

En consecuencia, Larco (1945: 28) sugería en 1945 que tal vez la Cultura Virú fuera la llave que pudiera conectar las tradiciones culturales anteriores como la Cultura Cupisnique y el pueblo Mochica. Empero, en 1948 determina, fundamentándose en análisis estilísticos, que la Cultura Mochica poseyó aproximadamente el 90% de elementos de las precedentes culturas Cupisnique y Salinar y solo el 10% de la Virú (Larco 1948: 25) (fig. 2).



Figura 2. Vaso estilo Virú con decoración negativa representando un animal híbrido entre ave y felino (Makowski 2008: 55, fig. 2)

IV. El "Proyecto Valle de Virú": los Mochicas conquistan Virú

El "Proyecto Valle de Virú" se inició en 1946 como un programa multidisciplinar que pretendía estudiar y reconstruir la historia cultural del pequeño valle norcosteño de Virú (Willey 1953). La interpretación de tipo funcional de las informaciones arqueológicas que realizó el "Proyecto Valle de Virú" permitió agrupar cronológicamente manifestaciones materiales –grupos de viviendas, fortificaciones, sistemas de canales, caminos, etc.– a través de la asociación con la cerámica diagnóstica; de este modo, se fue reuniendo una mayor cantidad de datos que permitieron reconstruir diversas "instituciones culturales", pero, en lugar de examinar la organización sociopolítica, la economía o el sistema religioso por culturas arqueológicas, la unidad de análisis fueron periodos temporales concebidos como etapas culturales (Willey 1953: 1, 9).

Para el periodo cronológico asociado a la cerámica mochica se acuñó el término "Huancaco", que correspondía al mayor sitio con ocupación mochica del valle y que también se utilizó para referirse a la variante regional del estilo mochica en Virú (Ford 1949: 33, 65). Los trabajos de James Ford, encargado de examinar el material cerámico proveniente de los trabajos del resto de los participantes del proyecto, y de Gordon Willey, quien realizó un innovador estudios de patrones de asentamiento, fueron vitales para la reconstrucción cultural del periodo "Huancaco".

Gracias a sus excavaciones en el sitio de Huancaco, Willey (1953: 32, 409) indica que sus características arquitectónicas, correspondientes a un gran conjunto de plataformas y estructuras piramidales con recintos residenciales agregados, son similares a las grandes huacas de los valles de Chicama y Moche pertenecientes a la Cultura Mochica. En cuanto a Ford (1949: 65-66), sostiene que la cerámica fina presente en el valle que bautiza como "Huancaco Decorado" se caracteriza por las típicas vasijas "blanco sobre rojo" y por los "huacos retratos", tipos muy representativos de la cerámica que Larco designó como mochica. Por consiguiente, Ford (1949: 49, 66), manejando una interpretación "histórico cultural", sostiene que el complejo ceremonial Mochica llega a Virú como un estilo cerámico maduro –el Mochica III–, reemplazando abruptamente al culto funerario del periodo Gallinazo; inspirado por las teorías de Larco, concluye que este proceso de reemplazo sería el resultado de una conquista militar del valle de Virú por parte de los mochicas. No obstante, Ford también anotó que tras el impacto mochica la cerámica utilitaria de Virú sufrió pocos cambios, permaneciendo las mismas formas y técnicas que en el Periodo Gallinazo (Castillo y Donnan 1994: 151).

El otro sitio con una destacada presencia mochica fue "Huaca de la Cruz", complejo funerario y residencial excavado por Duncan Strong y Clifford Evans (1952: 171). Las investigaciones estratigráficas de Strong y Evans en "Huaca de la Cruz" fueron concluyentes en el sentido de que el periodo Gallinazo –la Cultura Virú de Larco– precedió temporalmente al Mochica en el valle de Virú, tal como aseveraba Larco y en contra de lo que anotó Bennett una década antes. Las secuencias estratigráficas fueron obtenidas por Strong y Evans principalmente en depósitos de basura, revelando grandes cantidades de cerámica doméstica asociada a estas capas. En este aspecto, el enfoque funcional que distinguió al "Proyecto Valle de Virú" atrajo la atención hacia la cerámica predominantemente utilitaria para definir la cronología, circunstancia inédita hasta entonces en la arqueología peruana cuyo interés había sido el empleo de la cerámica suntuaria funeraria, tanto para la identificación de las culturas arqueológicas como para su estimación cronológica relativa respecto a otros estilos cerámicos (Ford 1949: 36-37; Willey 1953: 9-10).

Pese a todo, en los cortes estratigráficos ejecutados por Strong y Evans en "Huaca de la Cruz", las asociaciones con la cerámica ceremonial se mostraron como el elemento diagnóstico fundamental para datar los contextos. Fragmentos pertenecientes al "Huancaco Decorado" –estilo mochica– aparecieron en la última fase constructiva del sitio, siendo el tipo cerámico con decoración más numeroso y presentándose con relativa frecuencia, por lo que Strong y Evans (1952: 172) sugirieron una final ocupación mochica en "Huaca de la Cruz". Comparando el "Huancaco Decorado" hallado en "Huaca de la Cruz" con la clásica cerámica mochica de Larco, Strong y Evans (1952: 192) percibieron ciertas diferencias, pero, aún así, las semejanzas eran suficientes para considerarlas expresiones de la misma identidad cultural; también pudieron deducir que la presencia mochica en "Huaca de la Cruz" fue tardía, ya que corresponderían a las fases III y IV de la cronología de Larco. Un dato interesante que registraron Strong y Evans (1952: 192, 215, 217) fue que pese a que en "Huaca de la Cruz" el "Huancaco Decorado" reemplaza totalmente a los tipos cerámicos negativos que pertenecen al Periodo Gallinazo, sí que, en algunos casos, los estilos decorativos de la Cultura Gallinazo se mezclaron con aquellos de los conquistadores mochicas y que, incluso, persistieron durante el siguiente periodo cultural conocido como "Tomaval" –de influencia Wari–. Respecto a los tipos de cerámica utilitaria, mencionan que no se percibe un marcado cambio entre el Periodo Huancaco y el anterior Periodo Gallinazo, situación que parecería indicar una continuidad en las costumbres y cultura popular durante el tiempo de influencia o gobierno mochica (Strong y Evans 1952: 192, 213).

Un hallazgo extraordinario realizado en 1946 por Strong y Evans (1952: 14) en "Huaca de la Cruz" fue la tumba del conocido como "Sacerdote Guerrero". Este complejo enterramiento presentaba un personaje central acompañado por su sequito sacrificado; este sepulcro exhibió numerosas y valiosas ofrendas entre las que destacaban dos mazas de guerra fabricadas con madera y un cetro de cobre cuyo extremo presentaba una efigie de la divinidad suprema mochica con colmillos, denominada por Larco *Ai Apaec*. Los distintos objetos ceremoniales asociados a la tumba revelaron con certeza a Strong y Evans la alta dignidad del individuo allí enterrado y su destacado papel político y religioso, así como un prominente rol militar.

Considerada como la primera gran tumba de un señor mochica excavada con métodos arqueológicos, la tumba del "Sacerdote Guerrero" fue particularmente importante porque consolidaba las tesis de Larco acerca de la organización política y religiosa mochica. Por tanto, parecía demostrarse que ciertos individuos de la élite mochica, los gobernantes, aunaban en sus manos el poder militar, económico y divino, tal como había expresado Larco (2000, t. I: 185-186) más de una década antes (Strong y Evans 1952: 192).

Quien dispuso de todas las informaciones de los arqueólogos del "Proyecto Valle de Virú" fue Gordon Willey, investigaciones que compendió en su célebre obra de 1953, *Prehistoric Settlement Pattern in the Viru Valley, Perú*. Las investigaciones de patrones de asentamiento –tendencia denominada como "arqueología de los asentamientos"– de Willey se centraron entre otros sitios destacados, en el "Castillo de Huancaco". Willey (1953: 31-32) afirmó que durante el Periodo Huancaco, momento de la dominación cultural Mochica del valle, la influencia más notable de la presencia mochica se observaba en la gran construcción piramidal de Huancaco. Antes de la expedición al valle de Virú se creía que todo montículo piramidal de adobe era exclusivamente de época y origen Mochica, sin embargo, Willey (1953: 355, 409) destaca que se trataría de un modelo arquitectónico de amplia tradición Gallinazo en Virú. Aunque en su tipología arquitectónica los complejos piramidales de Huancaco exhibían las

mismas características de los montículos fortificados del Periodo Gallinazo Tardío –conocidos como "Castillos"–, empero, Willey (1953: 208, 356) indica que Huancaco presentaba varias características nuevas con respecto a sus antecedentes, como patios, galerías y grandes cuartos ubicados en altas plataformas residenciales. Estas inéditas características arquitectónicas le sugirieron que este centro cumplía una función administrativa o palaciega, por lo que determinó que Huancaco habría sido la probable capital regional mochica en Virú (Willey 1953: 356, 397).

De sus investigaciones Willey (1953: 396) concluye que, si bien muchos de los tipos arquitectónicos y de los patrones de asentamiento del Gallinazo Tardío permanecen en el Periodo Huancaco, el reemplazo total manifestado en la cerámica funeraria de los viejos estilos Gallinazo por vasijas Mochica implicaría más que un cambio cultural, significaría la expansión de los Mochica en Virú en su camino hacia el sur. En definitiva, las hipótesis de Larco de la conquista militar de Virú por parte de los mochicas, bosquejadas en 1938, parecían confirmase con las investigaciones del "Proyecto Valle Virú" más de diez años después.

Trazada la historia cultural de la Cultura Mochica gracias a la secuencia cronológica de Larco, a mitad de siglo XX se inició un nuevo debate suscitado por Steward y la emergente antropología neoevolucionista: la definición exacta de la organización política mochica. Larco (1939: 132) había anticipado este interés anotando en 1939 que el gobierno mochica fue "dinástico, teocrático y omnipotente", postulado completado por Willey (1953: 397) en 1953, en términos de un "estado multivalle", del cual Virú se convirtió en una provincia durante el Periodo Huancaco.

V. Cerámica Mochica y Virú en Vicús

Durante la década de los cincuenta todo parecía indicar que la Cultura Moche[4], sobre la base de los principios tipológicos e iconográficos de Larco y las investigaciones arqueológicas del "Proyecto Virú", había sido por completo reconstruida espacial, temporal e históricamente. Sin embargo, a fines de ese decenio empieza a revelarse en el valle alto de Piura, en el extremo norte del Perú, una cantidad ingente de material afín al estilo mochica procedente de "huaqueos" y excavaciones clandestinas. Objetos de oro, cobre y cerámica estilísticamente similares a lo conocido como mochica comienzan a copar el mercado negro de antigüedades prehispánicas, sorprendiendo por completo a los arqueólogos que no contaban con documentación precisa que explicara este fenómeno y, muchos menos, existían contextos arqueológicos científicamente establecidos (Murro 1994).

Larco, que seguía siendo la máxima autoridad de la arqueología de la costa norte, también se hizo eco de la aparición de estos objetos arqueológicos que parecían proceder en su gran mayoría de la región de Vicús (provincia de Chulucanas, departamento de Piura). Es más, las informaciones proporcionadas por los "huaqueros" parecían sugerir que

[4] A mitad de siglo XX, la nominación de Cultura Mochica dejó paso a la de Cultura Moche, un término étnico-lingüístico como Mochica se reemplazó por otro epónimo del sitio donde se descubrió y caracterizó dicha cultura, es decir, Moche –como término geográfico-arqueológico–.

cerámicas con rasgos Cupisnique, Salinar, Virú y Mochica se encontraban entremezcladas en los mismos contextos con ejemplares de un inédito estilo local bautizado como "Vicús" o, en todo caso, procedían de tumbas vecinas (Guffroy, Kaulicke y Makowski 1989: 125). Ante estos datos, Larco (1965: 7) se apresuró a afirmar que la pluralidad de estilos hallados en esta región sería resultado de proceder de una serie de cementerios de distintas culturas.

Con el mismo entusiasmo que siempre le caracterizó, Larco se dedicó a reunir piezas cerámicas de estilo mochica que provenían de Vicús y contrastarlas con su colección museística, encontrando suficientes rasgos para identificarlas como pertenecientes a las fases I y II. Así pues, Larco (1965: 32) enfatiza que "el cerro de Vicús es el yacimiento más importante de cerámica Mochica I y II encontrado al Norte del territorio Mochica". El hecho de que apareciera este nuevo conjunto de ceramios mochicas en una región como Piura tan distante de su núcleo originario –los valles de Chicama y Moche–, debía ser, según Larco, prueba fehaciente de que los mochicas habían controlado desde muy temprano un territorio aún más vasto de lo que se presuponía (Castillo y Donnan 1994: 150).

Pero, ciertamente, en Vicús concurrían una serie de particularidades que hacía de este fenómeno arqueológico un auténtico "enigma" –según el término empleado por Larco (1967: 71)–; y es que, en esta zona, se daba la presencia de los mismos elementos estilísticos constitutivos que Larco (1965: 32-34; 1966: 50) había apuntado para el origen de la Cultura Mochica: la cerámica Cupisnique, Salinar y Virú –vasos con decoración negativa–. Aumentando más el misterio, parecía que el flamante estilo Vicús compartía características estilísticas con todos estos estilos e incluso con el Mochica; pese a todo, Larco (1965: 7-10) indicó que la cerámica Vicús parecía presentar una mayor semejanza con Virú, por cuanto estaban decoradas con motivos negativos y exhibían formas similares, si bien, aún más burdas. Por consiguiente, apoyándose en argumentaciones tipológico-estilísticas no tuvo mayor dificultad en situar cronológicamente el estilo Vicús al inicio de la secuencia de culturas de su "Época Evolutiva" o "Formativa" –Cupisnique, Salinar y Virú–, anterior a la "Época Auge" –correspondiente a la Cultura Mochica–. En definitiva, Larco (1966: 50; 1967: 7, 71) dedujo que la región de Vicús fue el centro de origen de la cerámica peruana, en tanto que la Cultura Vicús sería una suerte de cultura matriz inductora de estilos y formas, y, por ende, el factor esencial en la formación de las culturas ulteriores.

En aquellos primeros años de los sesenta, todos los indicios parecieran apuntar la posibilidad de que el origen de la Cultura Mochica se hubiese producido en el Alto Piura, es decir, en una región periférica a su área nuclear de Chicama y Moche. En cambio, Larco (1966: 91) en 1966 presenta una teoría ambigua en la que plantea que hombres procedentes de los valles de Chicama, Moche y Virú durante la "Época Evolutiva" fundaron en Vicús una colonia, forjando la tradición mochica que se desarrolló con ciertas diferencias respecto a la original Cultura Mochica; Larco (1966: 92) continúa su exposición sosteniendo que cuando esta colonia llega a Mochica II no siguió la misma trayectoria que la del valle de Chicama, momento en que "este pueblo resolvió apartarse y constituir una unidad política con características propias en su religión, artes, arquitectura, etc.". Esta interpretación tan equívoca en un arqueólogo como Larco, con un palmario pensamiento histórico-cultural, más allá de revelar su desconcierto resulta difícil de asimilar: un mismo grupo étnico, los Mochica, con un desarrollo político uniforme pero cuyo origen se emplazaría en dos áreas tan alejadas geográficamente como Chicama y Piura.

Entre los varios arqueólogos que se lanzaron en aquellos años a interpretar las evidencias de Vicús cabe reseñar a Otto Klein. Al igual que Larco, Klein pretendió situar temporalmente esta cultura inédita a través del análisis de su cerámica y la comparación de ésta con otros estilos perfectamente definidos y ubicados cronológicamente (Murro 1994: 9). Además, realizó el cotejo estilístico de la cerámica mochica piurana con aquella primordial del valle de Chicama con la intención de establecer las relaciones entre ambas regiones; sus conclusiones fueron insólitas, por cuanto resaltó que el estilo mochica de Vicús no se derivó del mochica de Chicama, ni estaba directa o indirectamente influido por él, ya que “su nivel artístico supera a todas luces a su pariente del sur” (Klein 1967: 50). De este modo, Klein sugirió un probable origen y expansión de la Cultura Mochica desde el norte, desde la región de Vicús, hacia el sur, hasta los valles de Chicama y Moche.

La obtención de varios de los primeros fechados radiocarbónicos procedentes de tumbas de la Cultura Vicús por parte del arqueólogo alemán Hans Disselhoff (1968) arrojó cierta luz en el debate pero también produjo bastante desconcierto. Y es que de los seis fechados realizados por Disselhoff en contextos funerarios que contenían cerámica Vicús, a excepción de uno, el resto estaban comprendidos entre el 250 y el 620 d.C., en pleno Periodo Intermedio Temprano, es decir, durante el periodo cronológico asociado en la costa norte con la Cultura Moche (Guffroy, Kaulicke y Makowski 1989: 125). Estos resultados, en consecuencia, parecían apoyar las tesis que empezaban a bosquejarse de una contemporaneidad entre los vicús y los mochicas, y, por tanto, contradecían la hipótesis de Larco de un origen Vicús en los primitivos tiempos de su “Época Evolutiva” (Murro 1994: 10).

Al disponer de un fechado tan tardío como mediados del siglo VII d.C. para el final de la secuencia Vicús, que se había vinculado con la tradición mochica temprano, se puso de manifiesto cierto desfase temporal en el desarrollo estilístico de las áreas mochica de Piura con la de Chicama-Moche (Guffroy, Kaulicke y Makowski 1989: 128). Este desajuste cronológico del mochica de Vicús frente a la secuencia tipológica de la cerámica mochica de Larco será subrayado por el ilustre arqueólogo estadounidense Junius Bird –participante en el “Proyecto Virú”–, quien sugirió que las fases Moche I y II de Vicús podrían ser contemporáneas con las fases cerámicas III y IV del territorio mochica de Larco (Guffroy, Kaulicke y Makowski 1989: 128). Igualmente, también surgieron voces como la de un joven Christopher Donnan, que defendió la cronología tradicional de Larco. Este dilema no pudo resolverse entonces y en la actualidad aún es materia de disparidad de opiniones (v.g. Uceda y Mujica 2003: 346-347).

En aquellos años, finales de los sesenta, los “huaqueros” siguieron revelando en el Alto Piura tumbas que contenían en gran abundancia objetos pertenecientes a un estilo mochica puro, incluyendo ceramios y artefactos de oro y de plata, pero, mayormente, de cobre dorado y plateado (Kaulicke 2001: 136). Los hallazgos más significativos se dieron en el sitio de “Loma Negra”, apareciendo enterramientos tan ricos y conspicuos como las “tumbas reales” mochicas que se descubrirían en Sipán (valle de Lambayeque) veinte años más tarde. Consiguientemente, la confusión crecía entre los investigadores, en tanto, las evidencias cerámicas examinadas procedentes de esta región piurana presentaban tal mezcla estilística Vicús, Salinar, Virú y Moche que al menos sugería la posible coexistencia y coetaneidad de estas tradiciones culturales. En este sentido, una interpretación más reciente surgida de las investigaciones del “Proyecto Alto Piura”, ejecutado a fines de los ochenta, sugirió que esta región piurana podía haber sido un área de interacción de todas las tradiciones culturales de la costa norte (Makowski 1994).

Otro enigma añadido era el importante paréntesis geográfico que existía entre la supuesta colonia mochica en Vicús y la frontera septentrional del territorio mochica definido por Larco, intervalo que cubría los valles norteños de “La Leche”, “Lambayeque”, “Zaña” y “Jequetepeque”. En este aspecto, Larco (1966: 94) sí conocía la presencia en Lambayeque y Jequetepeque de tumbas con presencia de vasos mochicas de la fase III, IV y V, periodos de madurez del estilo cerámico, pero que interpretó como evidencias del “intercambio comercial y cultural entre los hombres de Lambayeque y los Mochicas”.

VI. Los proyectos “Chan Chan-valle de Moche” y “Pampa Grande”: la hegemonía del estado Moche en toda la costa norte

La década de los setenta significó una revitalización de las investigaciones arqueológicas en la costa norte con la ejecución de dos grandes proyectos arqueológicos, el “Proyecto Chan Chan-Valle de Moche” y el “Proyecto Pampa Grande”, que revelaron nuevos datos que pudieron explicar con cierto grado de convencimiento aquellas manifestaciones mochicas que se conocían en los valles periféricos a su núcleo territorial.

Los proyectos “Chan Chan-Valle de Moche” y “Pampa Grande” heredaron tanto el espíritu multidisciplinar del “Proyecto Valle de Virú” y su interés por una “arqueología de los asentamientos” en un marco geográfico restringido, como la preocupación por desarrollar un enfoque ecológico desde el cual explicar las diferentes configuraciones económicas, políticas y sociales a lo largo del tiempo. Por consiguiente, más que un interés particular en la Cultura Moche, la orientación principal de ambos proyectos fue la identificación de los procesos de urbanización en la costa norte y, fundamentalmente, la definición de las continuidades y discontinuidades entre el patrón urbanístico de la Cultura Moche y de la Cultura Chimú (Shimada y Shimada 1981: 19).

El “Proyecto Chan Chan-Valle de Moche” se llevó a cabo desde 1968 a 1976, centrándose en el valle de Moche, y siendo dirigido por los estadounidenses Michael E. Moseley y Carol J. Mackey (Shimada 1994: 29). Tras la exploración y prospección del valle bajo de Moche, el proyecto fijó su atención en los asentamientos de Chan Chan, el centro urbano y capital del Reino Chimú, y las Huacas de Moche, considerado tradicionalmente como centro político y religioso de la Cultura Mochica.

En cuanto a los trabajos realizados en las “Huacas de Moche”, estos proporcionaron significativas informaciones acerca del abandono del sitio y la declinación del estado Moche. La presencia de grandes depósitos aluviales que cubrían la planicie entre las “Huacas del Sol y la Luna” ameritó la interpretación respecto a una probable invasión de arena eólica durante Moche IV (Moseley y Deeds 1982: 32). Dichas investigaciones fueron complementadas por la circunstancia de que materiales Moche V estuvieran completamente ausentes del sitio y que ciertos sectores del área urbana asociados a Moche IV no mostrasen huellas de reutilización tras la deposición de los sedimentos de arena (Moseley y Deeds 1982: 37-38). En definitiva, se infirió que como consecuencia de un grave periodo de crisis medioambiental producto del fenómeno climático conocido como “El Niño”, el sitio de Moche fue abandonado al final de la fase IV –alrededor del 550 d.C.– (Moseley y Deeds 1982: 38). Estas evidencias se correlacionaron con los trabajos arqueológicos realizados por Garth Bawden (1977) en el sitio de Galindo, ubicado en el valle medio-alto de Moche, cuya planificación arquitectónica y residen-

cial expresaba un neto carácter urbano y cuyas asociaciones cerámicas mostraban una clara correspondencia con el estilo "Moche V". De este modo, se concluyó que tras el abandono de las "Huacas de Moche", el principal centro político-religioso del valle se trasladó hacia Galindo, zona más propicia para el control de las fuentes de agua.

Theresa L. Topic (1982: 273), una de las participantes en las excavaciones en el sitio de Moche, propuso que la pérdida de poder y prestigio de las "Huacas del Sol y la Luna" tuvo como resultado la retirada de las colonias mochicas en los valles sureños de Virú, Santa y Nepeña, provocando, finalmente, el declive de la Cultura Moche. Dicha interpretación se apoyaba en el hecho de que en estos valles meridionales de la costa norte no se dio presencia de cerámica Moche V, tal como determinaron las prospecciones y excavaciones de Christopher Donnan (1968) en Santa y Donald Proulx (1973) en Nepeña. Las investigaciones de estos dos arqueólogos, contemporáneas a las del "Proyecto Chan Chan-valle de Moche", reforzaron la teoría de Larco y de los miembros del "Proyecto Virú", planteadas veinte años antes, de la Cultura Mochica como un estado expansivo y militarista vencedor de las poblaciones locales Virú/Gallinazo; no obstante, a diferencia de Larco, esta nueva generación de arqueólogos norteamericanos determinó la capitalidad del estado Moche a las "Huacas del Sol y la Luna" y, consecuentemente, apuntaron a una organización sociopolítica de carácter más secular basada en una sociedad de clases fuertemente jerarquizada, en donde la élite gobernante conjugaría un control administrativo y político con un poder religioso (L. Topic 1982: 270-272).

Inspirado en el "Proyecto Chan Chan-Valle de Moche", el "Proyecto Pampa Grande" se realizó entre 1971 y 1976, siendo dirigido por Kent C. Day. En él participaron arqueólogos estadounidenses como Jonathan Haas y el japonés Izumi Shimada, quien se convertiría en uno de los mochicólogos más ilustres.

Si bien el propósito inicial fue el estudio de patrones de asentamiento de los principales yacimientos del valle norteño de Lambayeque, el proyecto básicamente se concentró en el sitio urbano de Pampa Grande. Localizado en el valle medio de Lambayeque, Pampa Grande exhibía una importante extensión y magnitud en sus estructuras monumentales, ofreciendo una extraordinaria oportunidad para estudiar aquellos aspectos vinculados al desarrollo del urbanismo. Así pues, el "Proyecto Pampa Grande" se centró en el estudio funcional y estructural de la arquitectura del asentamiento que, por la recolección superficial de muestras cerámicas, se vinculó cronológicamente con la fase Moche V (Shimada 1976).

Las distintas investigaciones en Pampa Grande revelaron la proliferación de ciertas innovaciones arquitectónicas respecto a los grandes sitios moche de momentos anteriores, como la aparición de técnicas constructivas nuevas o la erección de grandes recintos multifuncionales (Shimada 1994: 147, 157); asimismo, el diseño organizacional del sitio apuntaba una planificación de carácter urbano, como el establecimiento de un sistema de almacenamiento centralizado a gran escala para proporcionar sustento a los numerosos pobladores (Shimada 1994: 220). En definitiva, todo parecía indicar que en Pampa Grande existió una autoridad secular responsable de funciones administrativas, por lo que, unido a su imponente monumentalidad y la abundancia de vasos Moche V se concluyó que fue la capital urbana de un estado Moche V, reemplazando la anterior capital sita en las "Huacas de Moche" (Shimada 1994: 220).

No obstante, los trabajos de Haas (1985) en "Huaca Grande", el complejo de montículos y plataformas del asentamiento, determinaron que "Pampa Grande" surgió primeramente

como un centro ceremonial asociado con tradiciones e instituciones de carácter político-religioso, alrededor de la cual creció apresuradamente el asentamiento (Shimada 1994: 166). De todos modos, la cerámica diagnóstica de estilo Moche V hallada en "Huaca Grande" sugería que su construcción debió de iniciarse al comienzo de esta fase.

La coincidencia temporal del abandono del sitio de Moche, a fines de Moche IV, en un periodo de fuerte estrés ecológico, junto con la pérdida de los territorios sureños, unido a la fundación de Pampa Grande durante Moche V, fueron los argumentos usados por Shimada (1994: 127-128) para sostener que los gobernantes mochica y su séquito se trasladaron desde el área sureña de la costa norte, de Moche hacia Lambayeque, convirtiendo a Pampa Grande en la nueva capital del estado Moche V.

En definitiva, las conclusiones en conjunto respecto a la Cultura Moche de los proyectos Chan Chan-Valle de Moche y Pampa Grande sirvieron para fortalecer las tesis de Larco, si bien, las reformularon adaptándolas al nuevo cuerpo de datos. Dichas conclusiones se pueden sintetizar en los siguientes puntos: primeramente, se confirmó la visión tradicional de la Cultura Moche como un estado centralizado, uniforme y expansivo, pero extendiendo su ámbito territorial a aquellos valles otrora periféricos respecto al tradicional territorio mochica preconizado por Larco –de este modo, cubría ininterrumpidamente todos los valles de la costa norte desde Nepeña en el sur hasta Piura en el norte–; por otra parte, se interpretó que el colapso, al final de Moche IV, de la capital moche ubicada en las "Huacas del Sol y la Luna" fue producto de graves crisis medioambientales que contribuyeron, asimismo, al fin de la hegemonía en los valles sureños conquistados durante Moche III y IV; y, en tercer lugar, se propuso que durante la fase Moche V la nueva capital del estado Moche fue "Pampa Grande", trasladando el núcleo de poder desde los valles de Chicama y Moche hacia Lambayeque.

De nuevo, en los primeros años de los ochenta, en la Mochicología quedaba establecida una sólida explicación del fenómeno cultural Moche y de su evolución histórico-política; empero, la mayoría de los arqueólogos que elaboraron estas teorías como Donnan, Moseley, Lange Topic o Shimada, eran plenamente conscientes que algunas de estas interpretaciones estaban basadas en meras conjeturas, en espera de ser confirmadas por nuevos hallazgos, los cuales, en ciertos casos fueron realizados por algunos de ellos.

VII. Los Mochica del norte y los Mochica del sur

El relativo consenso alcanzado entre los arqueólogos en cuanto a la homogeneidad del estado Moche en toda la costa norte, se comenzó a resquebrajar cuando, a fines de los ochenta, se revelaron en los valles norcosteños más septentrionales extraordinarios descubrimientos, producto en algunos casos, una vez más, del "huaqueo", como la tumba del "Señor de Sipán" en Lambayeque o la cámara funeraria del sitio de La Mina en Jequetepeque. Estos hallazgos, que pusieron en escena nuevamente a la Cultura Moche, fueron acompañados por la puesta en marcha de importantes proyectos arqueológicos a lo largo de todo el litoral norteño: el "Proyecto Alto Piura" en Piura; el "Proyecto Sipán" en Lambayeque; en Jequetepeque el "Proyecto Pacatnamú", el "Proyecto San José de Moro" y el "Proyecto Dos Cabezas"; en Chicama el "Complejo Arqueológico El Brujo"; y en Moche el "Proyecto Huacas del Sol y de la Luna".

De tal importancia eran los nuevos descubrimientos e informaciones que continuamente iban apareciendo en la periferia del área nuclear, y toda vez que se demostró la singularidad, intensidad y prolijidad de estas manifestaciones culturales mochicas, que empezaron a surgir dudas acerca del uniforme modelo de organización sociopolítica del estado Moche. Ya no se podía argüir como hizo Larco que se trataban de préstamos culturales o intercambios comerciales, por lo que surgió de nuevo la necesidad de reevaluar la validez de la clásica secuencia tipológica como herramienta cronológica. De este modo, la comparativa de las inéditas expresiones cerámicas de los valles septentrionales de la costa norte –Piura, Lambayeque y Jequetepeque– con la tipología de Larco –gestada fundamentalmente a partir del material cerámico procedente de Chicama– demostró que al menos fuera del tradicional territorio mochica no se mostraba útil (Castillo y Donnan 1994). La cuestión más relevante era que dicha secuencia cronológica había sido empleada con éxito durante medio siglo para reconstruir la evolución histórica de la “Cultura Moche”.

Una respuesta innovadora a estos inconvenientes metodológicos fue la proporcionada por el arqueólogo estadounidense Christopher Donnan –hasta día de hoy el máximo experto en la cerámica y el estilo mochica– y el peruano Luis J. Castillo, quienes dirigían el “Proyecto San José de Moro”. Su artículo de 1994 intitulado “Los Mochica del norte y los Mochicas del sur”, causó una auténtica sensación por su original propuesta; Castillo y Donnan plantearon la existencia de dos grandes regiones Mochica en la costa norte, una sureña –la definida por Larco abarcando desde Chicama hasta Nepeña– y otra norteña –integrando los valles desde Piura en el extremo norte hasta Jequetepeque al sur–, que se corresponderían con, cuanto menos, dos entidades políticas diferenciadas. Refinando la original secuencia maestra de Larco, Castillo y Donnan elaboraron en base al material norteño una secuencia cerámica general del Mochica norte que subdividieron en “Mochica Temprano” –fase I y II del sur–, “Mochica Medio” –fase III del sur– y “Mochica Tardío” –fase IV y V del sur– que, no obstante, poseería sus propias particularidades en cuanto a formas, decoración e iconografía en cada uno de los valles (fig. 3). De esta manera, cabía la probabilidad de que cada valle Mochica norte hubiera tenido una configuración política diferente y un desarrollo histórico independiente, en contraste, con la entidad estatal centralizada del Mochica sur. La característica principal de la secuencia norteña Mochica respecto a la sureña era la pronunciada escasez de la fase Moche IV, identificada con el estilo corporativo del estado mochica expansivo (Castillo y Donnan 1994: 161); esta significativa carestía parecía demostrar que el estado Mochica sur no conquistó o controló la región más septentrional estableciendo su hegemonía en todo el territorio mochica, como sugería por entonces Shimada (1994), y, por ende, parecía difícil sostener que la fundación de “Pampa Grande” se debiera a las élites gobernantes que al final de Moche IV abandonaron las “Huacas de Moche” (Shimada y Maguiña 1994: 54).

La propuesta de Donnan y Castillo gozó inmediatamente de una amplia aceptación entre los arqueólogos, considerándose indispensable a partir de entonces la elaboración de secuencias cerámicas propias para cada valle como la mejor forma de estudiar la estructura política de cada entidad regional y aproximarse a su desarrollo histórico. Sin embargo, también surgieron acreditadas voces críticas como la del arqueólogo alemán Peter Kaulicke (1998: 108) quien reprocha que justamente la postura general entre el círculo arqueológico haya sido la de buscar incoherencias en las secuencias locales respecto a la monolítica cronología estilística de Larco, en lugar de lo contrario.



Figura 3. Cuadro comparativo de las secuencias de los estilos Mochica Norte y Mochica Sur (Castillo et al. 2009: fig. 6)

Quedaba, por tanto, con la formulación de dos fenómenos culturales mochica y el establecimiento de, como mínimo, dos entidades políticas regionales –o hasta cuatro, si se incluía la particular región del Alto Piura y el valle de Lambayeque–, abierta la posibilidad de que los sucesivos descubrimientos y avances en las informaciones locales que los proyectos estaban proporcionando a lo largo de toda la costa norte pudieran alterar la comprensión global de la estrategia geopolítica de Moche. Fue precisamente, la inédita concepción de Moche como un conjunto de sociedades que compartían una serie de elementos culturales que les atribuía su carácter unitario, la base teórica a partir de la cual se plantearon otras cuestiones distintas a las anteriores, las cuales habían estado más vinculadas hacia una reconstrucción histórico-cultural y/o una identificación del nivel de evolución sociopolítica de la Cultura Moche –jefatura, cacicazgos, estado teocrático, estado secular, imperio–. Es decir, a partir de la comprensión de las diferencias que ahora se presuponían en el grado de desarrollo político de las diversas entidades regionales mochicas y sus relativas autonomías, el énfasis recayó entonces en discernir los diversos mecanismos de poder social, económico e ideológico que confluyeron en la integración de Moche como fenómeno cultural predominante en la costa norte durante el

Periodo Intermedio Temprano –aproximadamente 100 d.C.-800 d.C.–. Este tipo de análisis más propio de una arqueología contextual y una perspectiva antropológica cercana al marxismo estructural es representado fielmente por las tesis de Bawden. Este interpreta la Cultura Moche como ideología política instituida sobre la base de mecanismos rituales y simbólicos, y plasmada en la cultura material, fundamentalmente, a través de la iconografía, la parafernalia religiosa y funeraria y la arquitectura monumental de carácter público y ceremonial (Bawden 1994).

Otra interesante propuesta, en cierto sentido similar a la anterior pero alejada de los postulados neomarxistas, fue la de Makowski (1994) quien, fundamentándose en las informaciones proporcionadas por el "Proyecto Alto Piura" que reiteraban en esta región la intensa convivencia de los estilos Vicús, Salinar, Gallinazo y Mochica, propuso que Moche sería un estado multiétnico constituido como sistema ideológico de cohesión que emergió de la tradición cultural Virú; mientras, Piura sería únicamente una provincia del estado Mochica del norte, conquistado en tiempos anteriores por los portadores de la cultura material Virú-Gallinazo (1994) (fig. 4).

VIII. Gallinazo y Moche: precedencia, coexistencia o dominación

En este periodo de efervescencia de la Mochicología, la década de los noventa, conjuntamente con la aparición cada vez mayor de evidencias Moche en los valles septentrionales de la costa norte que abarcaban todo el espectro de la secuencia cerámica de Larco, se empezó a revelar también con igual intensidad manifestaciones cerámicas identificas con el estilo Gallinazo que aparecían asociadas en los mismos contextos funerarios e incluso en los mismos yacimientos, como en Pampa Grande en Lambayeque o "Dos Cabezas" en Jequetepeque. Curiosamente el patrón de distribución de la ocupación Gallinazo, cada vez mejor conocido, cubría completamente el remodelado territorio mochica, esto es, desde el Alto Piura en el norte hasta Nepeña en el sur. Las clásicas interpretaciones de esta coetaneidad

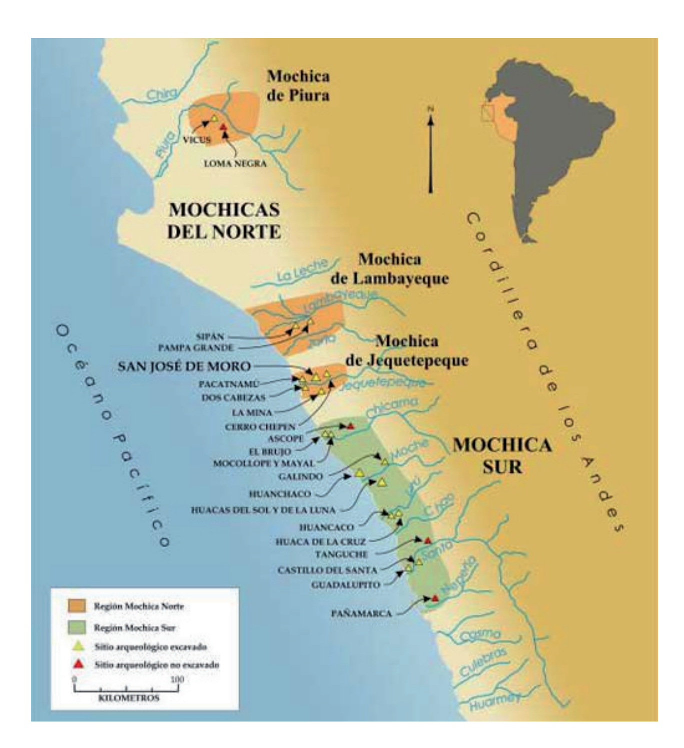


Figura 4. Mapa con las regiones Mochica Norte y Mochica Sur con los principales sitios arqueológicos (Castillo et al. 2009: fig. 1)

entre Moche y Gallinazo formuladas para los valles meridionales habían resuelto que era producto de la conquista militar de un pueblo sobre otro, pero en los valles septentrionales este escenario geográfico y temporal compartido fue explicado en otros términos. Así en los años noventa, Shimada y Maguiña (1994: 53, 56) indican una aparente coexistencia pacífica de grupos Gallinazo y Moche en el valle de Lambayeque durante los periodos Moche I-III –Moche Temprano y Medio–, en tanto que, para Moche V –Moche Tardío– sugieren la reubicación de gran parte de la población Gallinazo del valle en el sitio urbano de Pampa Grande; de este modo, en Pampa Grande la clase plebeya Gallinazo bajo el yugo de la élite moche fue utilizada como mano de obra (Shimada y Maguiña 1994: 56). Esta hipótesis había sido formulada anteriormente por Shimada (1994: 168-179) a partir de la abundante aparición de fragmentos y vasijas "cántaros cara-gollete" –también denominadas "jarras de cuello efigie"– de tradición Gallinazo en un sector residencial doméstico de Pampa Grande, aislado de las principales áreas ceremoniales y monumentales.

Pese a lo atractivo de esta propuesta de Shimada, recientemente Santiago Uceda y Elías Mujica (2003: 348) se han pronunciado declarando que las piezas que Shimada atribuyó a Gallinazo no se corresponden a un estilo de la élite Gallinazo sino más bien a formas domésticas que perduran entre las poblaciones rurales de la costa norte. Asimismo, Uceda y Mujica (2003: 348) continúan su argumentación subrayando que dado que son las élites las que crean los estilos que los arqueólogos designan como culturas, es la cerámica ceremonial la que va a reflejar las nuevas formas de vida y gobierno en un tiempo y espacio determinado. Este último comentario resume el pensamiento teórico primordial de clara influencia "histórico cultural" que ha predominado en la Mochicología prácticamente desde de sus orígenes. Se trata de la asunción de que la cerámica suntuaria o ceremonial corresponde a la expresión de una identidad étnica dirigida por unas élites que rigen su desarrollo histórico-político. En la actualidad, los arqueólogos se están replanteando la viabilidad de estas perspectivas histórico-culturales como marco interpretativo de unas sociedades prehispánicas cuyas tradiciones culturales y estructuras sociopolíticas son más dinámicas y complejas de lo que se creía hasta ahora. Gran parte de este revolucionario debate surge precisamente por las nuevas interpretaciones que se están conformando respecto a la interacción del fenómeno Gallinazo y Moche.

Un problema básico en la Mochicología ha sido que la asignación estilística Gallinazo en contextos vinculados con Moche ha sido formulada básicamente a partir de la aparición de una cerámica característica conocida como "cántaros cara-gollete" –o "jarras de cuello efigie"–. Esta polémica posee una larga historia pues en momentos tan tempranos como la década de los treinta el arqueólogo alemán Ubbelohde-Doering durante sus excavaciones en Pacatnamú –valle de Jequetepeque– halló en algunos contextos funerarios vasijas de este tipo junto a cerámica mochica, estimando la contemporaneidad de ambas culturas (Castillo y Donnan 1994: 162). Igualmente, en 1949 los arqueólogos del "Proyecto Virú", Strong y Evans (1952: 232, 241) pudieron examinar fotografías proporcionadas por Ubbelohde-Doering de estos "cántaros cara-gollete" admitiendo que mostraban una fuerte similitud con ciertos tipos de cerámica burda Gallinazo identificados para el valle de Virú. Ya en las últimas dos décadas, las excavaciones han proporcionado fragmentos y cerámicas "cántaros cara-gollete" de filiación estilística Gallinazo tanto en la región Moche norte –en "Loma Negra" en el Alto Piura, en "Huaca la Merced" en el valle de La Leche, en "Sipán" en Lambayeque, en "San José de Moro" y "Dos Cabezas" en Jequetepeque– como en la región Moche sur –en "Huaca de la Luna" en Moche, en "Huancaco" en Virú, en el "Castillo de Santa" en el valle de Santa–;

además, curiosamente, estas "jarras de cuello efigie" aparecen asociadas a cerámicas moche de todas las fases estilísticas y no solo se trata de un fenómeno restringido a los contextos funerarios sino que esta coexistencia estilística se ha manifestado también en estructuras monumentales, talleres cerámicos, zonas residenciales, etc. (Uceda y Mujica 2003: 343, 347; Castillo y Uceda 2008) (fig. 5).

Una moderna explicación de estas simultaneidad formulada en los primeros años de esta década y propuesta por Castillo (2003: com. pers.) para "San José de Moro" y Uceda para "Huaca de la Luna" ha sido la de considerar la posibilidad de que estos "cántaros cara-gollete" correspondieran simplemente a cerámica utilitaria Moche (Uceda y Mujica 2003: 348). Más antigua es la consideración de examinar esta concurrencia como arcaísmos, imitaciones o reutilizaciones de vasijas Gallinazo por parte de los Moche (Castillo 2009: 223). Otra interpretación, que revitaliza las tesis de Shimada y Makowski, estima que se tratan de expresiones materiales de dos poblaciones étnicamente distintas, Gallinazo y Moche, que al menos durante ciertos periodos y en algunos valles del área mochica



Figura 5. Cántaro "Cara-Gollete" de estilo Gallinazo (Millaire y Morlion [eds.] 2009: cubierta)

norteña interactuaron y convivieron. Por último, las más recientes interpretaciones aluden a que la aparición conjunta de la cerámica ritual de filiación Mochica y la cerámica domestica representada en los "cántaros cara-gollete" corresponda a dos expresiones de un mismo fenómeno cultural, una vinculada a las élites y otra al pueblo (Castillo y Uceda 2008). Esta propuesta ha sido presentada con éxito entre sus colegas por Donnan, quien en sus excavaciones en el sitio de "Dos Cabezas" ha encontrado frecuentes entierros que mostraban dichas asociaciones.

Esta controversia en la definición de lo Gallinazo y lo Moche, además, ha sacado a la luz la necesidad de revisar las evidencias arqueológicas en la región Moche sur y, en consecuencia, reconsiderar las clásicas teorías acerca de la expansión militar mochica en los valles meridionales, ampliamente aceptadas desde su formulación en los años cincuenta. Una prueba de la "dogmatización" de estas tesis militaristas es la escasez, tras el fin del "Proyecto Virú" y durante la segunda mitad de siglo XX, en la puesta en marcha de proyectos arqueológicos en el valle de Virú. Esta circunstancia afortunadamente se resolvió en 1998 con el inicio por parte de Steve Bourget de excavaciones en el sitio de "Huancaco". Los primeros resultados de los trabajos en este complejo arquitectónico de tipo palacio –tesis también propuesta por Willey en 1953–, considerado tradicionalmente como centro administrativo Moche en Virú, determinaron la práctica ausencia de cerámica Moche y, más específicamente, de la fase Moche IV, diagnóstica para señalar el estado de conquista (Bourget 2003: 266); por el contrario, los materiales cerámicos presentaron formas y alfares que no tenían ninguna relación con la cerámica moche y sí parecen emparentarse con el estilo Gallinazo y el estilo serrano Recuay (Uceda y Mujica 2003: 343). En cuanto a los clásicos parlamentos que exponían las fuertes similitudes arquitectónicas del "Castillo de Huancaco" con las "Huacas del Sol y la Luna", Bourget apreció notables diferencias entre ambas estructuras (Proffitt 2002: 206). En conclusión, Bourget (2003: 266) tímidamente propuso que Huancaco no era un sitio Moche, por cuanto presentaba un largo desarrollo cultural Gallinazo aunque, si bien, en un momento dado se manifiesta cierta influencia Moche, reflejada esencialmente en la presencia de murales con una iconografía de filiación de estilo mochica; empero, concluye que este Periodo Moche, de ningún modo, estaría basado en una vinculación directa con las "Huacas de Moche", por lo que sugiere una entidad política independiente poseedora de su propia identidad cultural (Bourget 2003: 267).

IX. Conclusiones y reflexiones: Moche como sistema religioso

Recapitulando, el tema de la coexistencia Gallinazo-Moche va más allá de un problema estilístico y, a día de hoy, se muestra como una cuestión crucial sin resolver a la espera de nuevas informaciones que sin duda llegarán; pero, entre tanto, plantea serias dudas acerca del grado de comprensión alcanzado respecto del proceso o procesos de formación de Moche, o incluso, qué tipo de fenómeno cultural es lo que actualmente se conoce como Moche. En estos momentos, parece existir un extendido consenso entre los arqueólogos a considerar que aquello conocido como Gallinazo no es más que la cultura material popular –cerámica doméstica– producida en la costa norte durante el desarrollo de las entidades políticas Moche e incluso antes (Castillo 2009: 223). Asimismo, parece claro que el estilo cerámico designado por Larco a la Cultura Virú se correspondería básicamente con los vasos con decoración negativa y que representaría a un estilo suntuario o de élite.

La Mochicología ha consistido principalmente en el estudio del estilo de la cerámica fina ceremonial mochica, de la arquitectura monumental de los grandes centros religiosos-administrativos moche y del complejo ritual funerario de individuos correspondientes a las élites gobernantes. Mientras, el conocimiento que al presente se posee de los patrones de ocupación doméstica, del conjunto de expresiones cerámicas utilitarias o del tratamiento funerario de los estratos bajos de la sociedad Moche es aún muy pobre. Esta insuficiencia se debe en gran parte a que la secuencia cronológica de Larco fue elaborada a partir de cerámica suntuaria procedente primordialmente del valle de Chicama y fundándose en criterios estilísticos; es decir, dicha tipología no sería aplicable para el fechado de las formas cerámicas más simples, que son las que en mayor cantidad los arqueólogos encuentran a la hora de prospectar y excavar yacimientos arqueológicos.

Desde que Larco presentó su secuencia cronológica surgieron voces discordantes que reclamaban precaución en cuanto a su aplicación –*v.g.* Kroeber (1944: 57)–. Pese a ello, se ha seguido empleando como principal herramienta en la reconstrucción histórico-política de Moche y, lo cierto es, que refinando la secuencia maestra se logró avanzar en el entendimiento del fenómeno mochica delineando las dos grandes áreas regionales mochicas, Moche norte y Moche sur. No obstante, esta nueva configuración territorial también se realizó sobre la base de los cambios estilísticos de la cerámica suntuaria y, si bien, produjo importantes informaciones, con el tiempo se pudo apreciar que no permitía reflejar la complejidad de Moche. Como bien expresa Bonavia (2003: 330): "a pesar de la crítica que se le hace a la secuencia que propuso Larco en 1948, se sigue empleando en el fondo la misma metodología".

Pero, a pesar de todo, en la última década se está produciendo una auténtica revolución en la Mochicología, que como toda transformación, se ha gestado primeramente en el cambio de mentalidad –durante mucho tiempo encorsetada en un pensamiento arqueológico histórico-cultural y en una perspectiva historicista– de los arqueólogos en su intento por entender la complejidad y los antagonismos de Moche. Ello se desprende de las palabras de Castillo cuando mantiene: "Creemos que el avance más importante de la arqueología Mochica en los últimos años se debe a esta predisposición de asumir un paradigma más flexible, donde muchas cosas son posibles a la vez, donde el desarrollo tomó formas y direcciones impredecibles" (Castillo *et al.* 2008: 69). El reflejo de esta nueva mentalidad en las flamantes teorías que a día de hoy están circulando, bien pudiera corresponder a la opinión expresada por Donnan, durante largos decenios defensor acérrimo de la "Cultura Moche" y su idiosincrasia étnica, que reinventándose se instituye otra vez más como maestro entre los mochicólogos. Donnan viene sosteniendo hace pocos años que "la goma que mantuvo unidos a todos los Mochicas fue una religión de élite, controlada y propiciada por los estados, un conjunto de prácticas ceremoniales comunes, donde las élites tenían el protagonismo en la representación y teatralización de los mitos que aseguraban la continuidad de la sociedad" (Castillo *et al.* 2008: 70).

Llegados a este punto, la pregunta que surge es por qué en lugar de seguir flexibilizando el paradigma, ya suficientemente dúctil, no se intenta construir un nuevo paradigma a partir de las profusas evidencias proporcionadas por más de un siglo de arqueología mochica; en un terreno menos meta-científico, por qué en la actualidad se siguen admitiendo como credos, teorías como el supuesto origen de Moche en los valles de Chicama y Moche o la expansión mochica hacia los valles del sur, que son producto de una tipología artística –más que principios estratigráficos–, parcializada –producto de una

primordial arqueología histórico-cultural–, sesgada –que no reconoce formas cerámicas utilitarias– y restrictiva –formulada en base a especímenes de Chicama–. Cuanto menos resulta paradójico que aún se sostengan esas teorías que chocan con la plausible conformidad de la diferente complejidad de las entidades políticas Moche, el reconocimiento de la autonomía de sus procesos históricos o la asunción de una diversidad en sus estrategias geopolíticas. Si se ha conseguido asimilar en más de un siglo de Mochicología"que Moche es algo distinto a la Cultura Moche que, a su vez, representaba otra cosa que la Cultura Mochica, o más recientemente aceptar que, por ejemplo, lo Moche de Lambayeque fue un fenómeno cultural distintivo y constituyó una entidad política independiente a lo Moche de Chicama o Piura, e incluso, plantear que los Mochicas pudieron ser Gallinazo en su tradición popular, ¿por qué no proyectarnos un paso más allá?; ¿por qué no cuestionarse lo que hasta el momento ha parecido ser certero en la elaboración de un modelo teórico tan dinámico y complejo como el de Moche identificado como una ideología política que los estados propiciaron y extendieron a lo largo de setecientos años a toda la costa norte? Nuestra propuesta es hacer una nueva lectura de lo cierto, de aquello que las evidencias han demostrado que es realmente la Cultura Moche, esto es, que representa la cultura material de tipo ceremonial y religioso de las élites. Quizá desde lo esencial, lo básico, se pueda formular un nuevo paradigma pero, por supuesto, antes hay que revelar las fisuras del paradigma actual y los inconvenientes derivados de la interpretación de Moche como ideología política.

Por consiguiente, se puede partir de la moderna tesis de Donnan, expresada tan gráficamente respecto a que el "pegamento" que unió a los mochicas y evito la deriva cultural –que se instituyeran como culturas distintas– fue una religión de la élite, que estaría organizada en complejas formas de gobierno, posiblemente en varios estados. Esta propuesta es lógica, cabal y sustentada arqueológicamente, empero, levanta algunas incertidumbres. En concreto, la Mochicología ha revelado que las élites mochicas parece que fueron bastantes menos homogéneas de lo que se pensaba, como se manifiesta en sus patrones arquitectónicos monumentales, tecnologías, cánones artísticos, estilos cerámicos e inclusive en las practicas rituales (Castillo y Uceda 2008). Por tanto, resulta que aquello que hubo de mantener unidos a los mochicas fue la materialización de un poder que emanó de la élite, la cual se caracterizaría por su heterogeneidad y ambigüedad; este sello impreciso es aceptado por los mochicólogos, en tanto, el actual modelo de Moche como ideología política suele ser caracterizado como: procesos históricos diferentes, entidades políticas independientes, fenómenos culturales complejos, estructuras sociales heterárquicas, desarrollos temporales autónomos –*v.g.* desajustes en las secuencias cronológicas– e incluso, retomando viejas tesis, se ha planteado como organizaciones sociopolíticas descentralizadas –jefaturas o cacicazgos–.

Por todo ello, vale la pena cuestionarse, si es que estamos intentando sistematizar un fenómeno, "lo Moche", que tan solo fue particular para una o unas regiones en un determinado momento o, inclusive, que no existió como tal. Pero, entonces, ¿cómo interpretar toda la cultural material que en más de cien años se ha excavado, examinado, clasificado y exhibido causando admiración por su esplendor, belleza y magnificencia? Una hipotética respuesta es que simplemente se corresponda a la infraestructura, a los medios organizacionales y manifestaciones materiales de los diversos aparatos de poder sobre los que se incrusta un inequívoco sistema religioso; dado que las entidades sociopolíticas que existían antes de la emergencia de lo "Moche" parece que eran in-

dependientes, heterogéneas y de adscripción cultural diferente –se cree que pudieron coexistir los grupos costeños Vicús, Salinar y Virú, interactuando, a su vez, con pueblos serranos como Cajamarca y Recuay–, la adopción de un movimiento ideológico[5] debió empotrarse en las particulares estructuras sociopolíticas de cada entidad regional. Si así fuera, la amplia difusión de esta ideología y su integración por parte de las élites debió de producirse, al menos por dos motivos globales: uno, por identificarse con una raíz religiosa de amplia tradición –ya sea andina o norcosteña– que hizo que los pobladores de la costa norte pudieran asimilarla como supuestos naturales o morales sin colisionar con sus respectivas creencias; y, dos, por poseer un reconocido prestigio que favoreció su admisión por parte de los gobernantes y que les debió proporcionar ciertas ventajas –v.g. la sanción de su poder–.

Esta conjetura podría proyectarse en los siguientes términos: un tradicional y prestigioso sistema religioso es adoptado a lo largo de varios siglos y a diferente ritmo por las diversas sociedades de la costa norte cuya identidad cultural –quizá también étnica– Vicús, Salinar y Virú respondían, a su vez, a diferentes configuraciones sociopolíticas y a variados patrones geopolíticos –*v.g.* región de Vicús–. Así, los diversos procesos de interacción, que anteriormente ya se producían entre las distintas entidades ahora "mochicanizadas" se intensificaron como resultado de compartir una misma cosmología, proclamando una afinidad religioso-cultural. En unos setecientos años que dominó la costa norte la religión Moche, las élites, las cuales monopolizaban la liturgia y las prácticas rituales, pudieron concentrar cada vez más poder, tanto en su aspecto explotador y/o en su aspecto colectivo (Mann 1986). No obstante, las modernas evidencias arqueológicas –y de hecho, también varias pretéritas– sugieren interpretar que la gradual "mochicanización" de la costa norte debió de producirse de modo pacífico, al menos sin alterar la cultura material doméstica; este fenómeno es, a la vez, compatible con el hecho de que en las pocas exhumaciones en asentamientos pequeños y rurales que los mochicólogos han emprendido no suele ser extraño hallar tiestos y fragmentos de cerámica fina ceremonial –mochica–, razonable si se interpreta como artefacto simbólico. Durante los periodos de colapso de las entidades prolijamente "mochicanizadas" –*v.g.* Jequetepeque– se observa también la introducción de estilos ceremoniales foráneos que expresan la irrupción de una o varias ideología inéditas, que reemplazan a la debilitada y antigua religión Moche (Castillo 2003).

Por último, cabe sugerir que la génesis de este sistema religioso que engendró lo Moche pudiera encontrarse, como propuso Larco (1948), en el complejo ceremonial y el estilo Cupisnique, poseedor de una iconografía de fuerte carácter religioso y simbólico que en sus diseños, composiciones y formas entronca con la cerámica ceremonial mochica.

Para terminar y continuando con este ejercicio reflexivo, propongo comparar sin ningún fundamento científico lo Moche con una religión aparentemente tan disímil como la católica –la más cercana a mi comprensión– y en un contexto histórico análogo. Desde el siglo VI d.C., el cristianismo integró católicos de distintos países y naciones, de heterogéneas etnias o pueblos, de diferente condición social y económica, y como religión vinculada a las esferas de poder llegó a expandirse por toda Europa bajo la forma de reinos cristianos. Al menos esta analogía suscita la reflexión, aunque también provoca inquietud imaginar las "Huacas del Sol y la Luna" como una suerte de "Vaticano"; a día de hoy, todo pudiera ser.

Bibliografía

BENNET, W. (1949): *The Gallinazo Group, Viru Valley, Peru*. Yale University Publications in Archaeology, n.º 43. New Haven.

BAWDEN, G. (1977): *Galindo and the Nature of the Middle Horizon in the Northern Coastal Peru*. Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
— (1994): "La paradoja estructural: la Cultura Moche como ideología política". En *Moche: propuestas y perspectivas*. S. Uceda y E. Mujica (eds.): 389-412. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

BONAVIA, D. (2003): "El Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche: balance y recomendaciones". En *Moche: Hacia el final del Milenio*. S. Uceda y E. Mujica (eds.), T. II: 327-336. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

BOURGET, S. (2003): "Somos diferentes: dinámica ocupacional del sitio Castillo de Huancaco, valle de Virú". En *Moche: Hacia el final del Milenio*. S. Uceda y E. Mujica (eds.), T. I: 245-268. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

CASTILLO, L. J. (2003): "Los últimos mochicas en Jequetepeque". En *Moche: Hacia el final del Milenio*. S. Uceda y E. Mujica (eds.), T. II: 65-123. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.
— (2009): "Gallinazo, Vicús, and Moche in the Development of Complex Societies along the North Coast of Peru". En *Gallinazo: an Early Cultural Tradition on the Peruvian North Coast*. J-F. Millaire & M. Morlion (eds.): 223-232. Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California, Los Angeles.

CASTILLO, L. J., J. RUCABADO, M. DEL CARPIO, K. BERNUY, K. RUÍZ, C. RENGIFO, G. PRIETO y C. FRARESSO (2009): "Ideología y poder en la consolidación, colapso y reconstitución del estado mochica del Jequetepeque: El Proyecto Arqueológico San José de Moro (1991-2006)". En *Ñawpa Pacha,* n.º 29: 1-86. Institute of Andean Studies, Berkeley.

CASTILLO, L. J. y C. DONNAN (1994): "Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur". En *Vicús*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

CASTILLO, L. J. y S. UCEDA (2008): "The Mochicas". En *Handbook of South American Archaeology*. H. Silverman & W. H. Isbell (eds.): 707-729. New York.

CUESTA DOMINGO, M (1980): *Cultura y cerámica mochica*. Ministerio de Cultura, Museo de América, Madrid.

DONNAN, C. (1968): *The Moche occupation of the Santa Valley*. University of California, Berkeley.

EVANS, C. (1968): "Rafael Larco Hoyle (1901-1966)". En *American Antiquity,* vol. 33, n.º 2: 15-19. Society for American Archaeology, Washington D.C.

FORD, J. (1949): "Cultural Dating of prehistoric sites in Virú Valley, Perú". En *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History,* vol. 43, part 1: 29-87. New York.

GUFFROY J., P. KAULICKE y K. MAKOWSKI (1989): "La prehistoria del departamento de Piura: estado de los conocimientos y problemática". En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* vol. 18, n.º 2: 117-142. Lima.

HAAS J. (1985): "Excavations on Huaca Grande: An initial view of the elite at Pampa Grande, Peru". En *Journal of Field Archaeology,* vol. 12, n.º 4: 391-409. Cambridge.

KAULICKE, P. (1998): "Algunas Reflexiones sobre la cronología Moche". En *50 años de estudios americanistas en la Universidad de Bonn.* S. Dedebach-Salazr, C. Arellano, E. Köning, H. Prümers (eds.), n.º 30: 105-128. Bonn.

KROEBER, A. (1944): *Peruvian archaeology in 1942.* Viking Fund Publications in Anthropology, n.º 4. New York.
— (2001): *Memoria y muerte en el Perú antiguo.* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

KLEIN, O. (1967): "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos". En *Scientia* n.º 131. Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso.

LARCO HOYLE, R. (1948): *Cronología arqueológica del norte del Perú.* Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires.
—(1938): *Los Mochicas.* T. I. Casa editora La Crónica y Variedades S.A., Lima.
—(1939): *Los Mochicas.* T. II. Casa editora La Crónica y Variedades S.A., Lima.
—(1945): *La Cultura Virú.* Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires.
—(1965): *La cerámica Vicús.* Santiago Valverde S.A., Lima.
—(1966): *Perú. Archaeologia Mundi.* Ed. Juventud, Barcelona.
—(1967): *Vicús 2. La cerámica Vicús y sus nexos con las demás culturas.* Santiago Valverde S.A., Lima.
— (2001) *Los Mochicas.* T. II. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

MAKOWSKI, K. (1994): "Los Señores de Loma Negra". En *Vicús.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.
—(1995): "El tiempo y la prehistoria: reflexiones sobre naturaleza del hecho en la Arqueología Andina". En *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* n.º 22. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
— (comp.) (2008): "Poder e identidad étnica en el Mundo Moche". En *Señores de los Reinos de la Luna*: 55-75. Banco de Crédito del Perú, Lima.

MANN, M. (1991): *Las fuentes de poder social.* Alianza Editorial. Madrid.

MILLAIRE, J-F. y M. MORLION (eds.) (2009): *Gallinazo: an Early Cultural Tradition on the Peruvian North Coast.* Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California, Los Angeles.

MOSELEY M. y E. DEEDS (1982): "The land in front of Chan Chan: agrarian expansion, reform and collapse in the Moche Valley". En *Chan Chan: Andean Desert City.* M. Moseley y K. Day (eds.): 25-53. The University of New Mexico Press, Albuquerque.

MURRO, J. A. (1994): "Arqueólogos y huaqueros". En *Vicús.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

PROULX D. (1973): *Archaeological investigations in the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology, Research Report 13. University of Massachusetts, Amherst.

PROFFITT, M. (2002): "Tearing Down Old Walls in the New World: Reconsidering a Moche Site in Northern Peru". En *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston,* vol. 1: 191-213. Charleston.

SHIMADA I. (1976): *Socioeconomic Organization at Moche V Pampa Grande, Peru: Prelude to a Major Transformation to come*. University of Arizona.
— (1994): *Pampa Grande and the Mochica Culture*. University of Texas Press, Austin.

SHIMADA, I. y A. MAGUIÑA (1994): "Nueva visión sobre la Cultura Gallinazo y su relación con la Cultura Moche". En *Moche: propuestas y perspectivas*. S. Uceda y E. Mujica (eds.): 31-58. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

SHIMADA M. e I. SHIMADA (1981): "Explotación y manejo de los recursos naturales en Pampa Grande, sitio Moche V. Significado del análisis orgánico". En *Revista del Museo Nacional,* n.º 45: 19-73. Lima.

STRONG, D. & C. EVANS (1952): *Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru: The Formative and Florescent Epoch*. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology, n.º 4. Columbia University Press, New York.

TOPIC, T. Lange (1982): "The Early Intermediate Period". En *Chan Chan: Andean Desert City.* M. Moseley y K. Day (eds.): 255-284. The Univesity of New Mexico Press, Albuquerque.

UCEDA, S. y E. MUJICA (2003): "Los estudios sobre Moche al inicio del nuevo milenio". En *Moche: Hacia el final del Milenio*. S. Uceda y E. Mujica (eds.), T. II: 337-349. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, Lima.

WILLEY, G. (1946): "The Chiclín Conference for Peruvian Archaeology, 1946". En *American Antiquity,* vol. 12 (2): 132-134. Society for American Archaeology, Washintong D.C.
(1953): *Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley, Peru*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology Bulletin, n.º 155. Washington D.C.

Arqueología de un suburbio de Caracas, Venezuela

Archaeology of a suburb of Caracas, Venezuela

Luis Enrique Molina
Universidad Central de Venezuela
Escuela de Antropología

Resumen: Las investigaciones arqueológicas que se han realizado en Caracas han aportado una información importante acerca de la vida cotidiana de la ciudad, desde los momentos iniciales de su fundación hasta la época republicana, en el siglo XIX. Estas investigaciones se han interesado, fundamentalmente, por el centro histórico de la ciudad que corresponde, en buena medida, al antiguo núcleo urbano. En este artículo se presentan los resultados preliminares del estudio arqueológico e histórico realizado en El Calvario, un suburbio de la Caracas colonial, que comienza a formarse en el siglo XVII y se integra definitivamente a la ciudad durante el siglo XIX.

Palabras clave: Arqueología, Historia, Caracas

Abstract: The archaeological research made in Caracas has shed light upon the daily life of the city, since the early times of its foundation to the republican era in the 19th Century. These investigations have been mainly focused on the historical city center that corresponds, to a great extent, to the old urban nucleus. This article presents the preliminary results of the archaeological and historical research made in El Calvario, a suburb of the colonial Caracas, which was founded in the 17th Century and finally became part of the city during the 19th Century.

Keywords: Archaeology, History, Caracas

I. Introducción

Hace un poco más de dos décadas se realizaron las primeras investigaciones arqueológicas en el centro histórico de Caracas, que en buena medida corresponde a lo que fue el núcleo urbano de la ciudad colonial. Desde entonces, se ha ido sumando un importante número de actuaciones arqueológicas en distintas edificaciones de valor histórico que han sido objeto de intervenciones de restauración. Estas investigaciones arqueológicas han ido conformando una importante base de datos acerca de aspectos relacionados con la vida cotidiana de Caracas durante la época colonial.

Con estos antecedentes se hizo el estudio arqueológico de El Calvario, un sector periférico al antiguo núcleo urbano caraqueño. Esta investigación formó parte del proyecto Núcleo de Desarrollo Endógeno Eje Turístico El Calvario, auspiciado por el Instituto del Patrimonio Cultural y que, además del Parque El Calvario, comprendió los siguientes sectores: Los Hornos, El Carmen, El Martirio, El Museo, El Descanso, Sans Souci, Calle Colombia, Monte Piedad, Santa Marta, Buen Consejo, La Vecindad, Pagüita, Los Arbolitos, Los 4B, Santa Inés (fig. 1).

Desde el punto de vista topográfico, dos accidentes caracterizan al área de estudio: el río Caroata y el cerro El Calvario. El río o quebrada Caroata circunda al área de estudio, primero en sentido oeste-este y luego, formando una suerte de curva, se dirige de norte a sur, pasando por debajo de la urbanización El Silencio, atraviesa la zona de Quinta Crespo y finalmente desagua en el río Guaire. Sin embargo, su origen como curso de agua es mucho más al oeste, pues nace en el llamado Topo Las Piñas, a 1.316 m. sobre el nivel del mar,

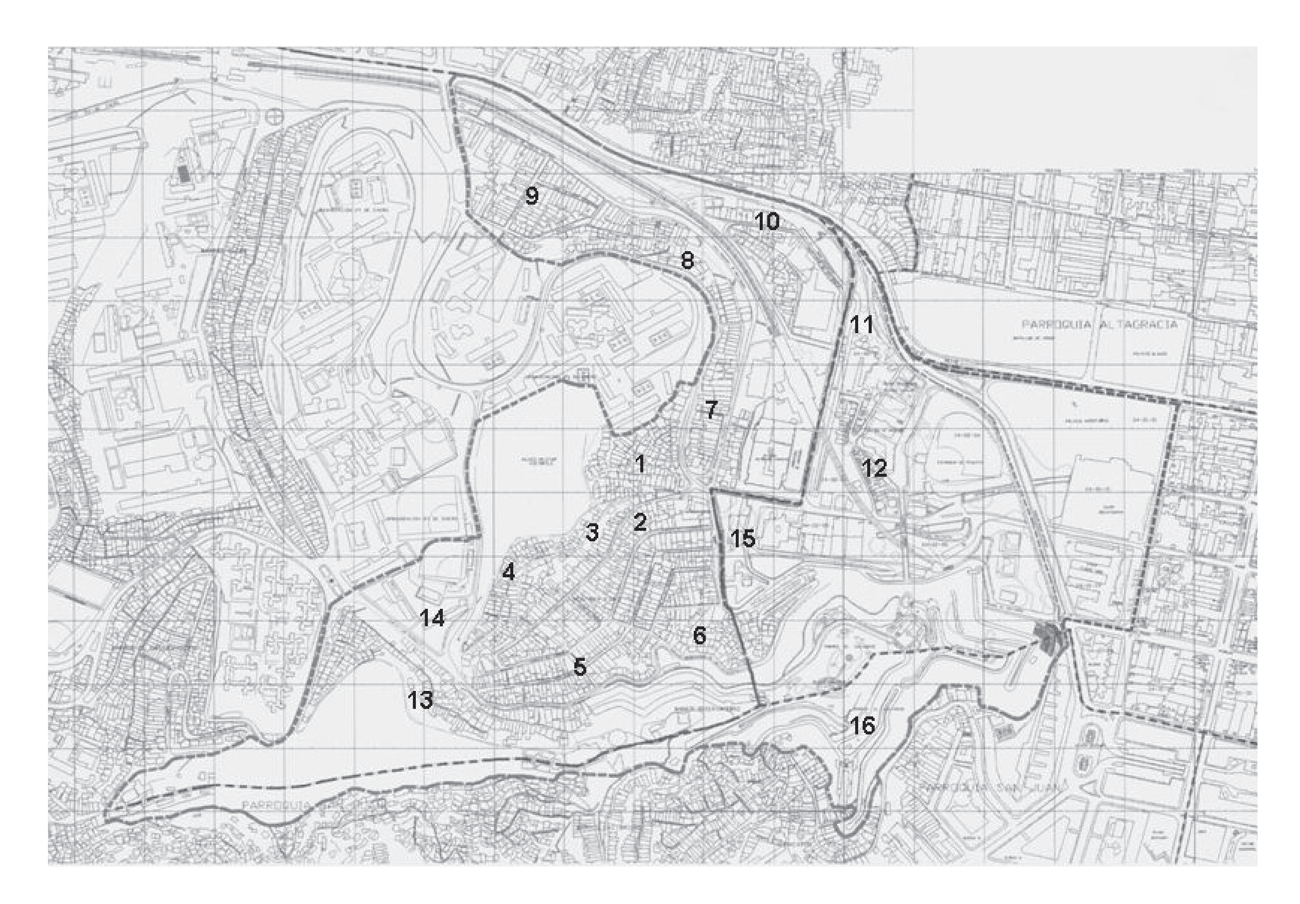


Figura 1. Sectores del Núcleo de Desarrollo Endógeno Eje Turístico El Calvario: 1. Los Hornos; 2. El Carmen; 3. El Martirio; 4. El Museo; 5. El Descanso; 6. Sans Souci; 7. Calle Colombia; 8. Monte Piedad; 9. Santa Marta; 10. Buen Consejo; 11. La Vecindad; 12. Paguita; 13. Los Arbolitos; 14. Los 4B; 15. Santa Inés; 16. Parque El Calvario

donde recibe numerosas quebradas en el mismo ramal orográfico que termina en el cerro El Calvario (Vila 1967: 17, 90). En su trayecto en las adyacencias de Caño Amarillo, el Caroata recibía las aguas de quebradas que drenaban desde la falda sur de la Cordillera de la Costa, como las de Los Monos y Leandro o de Los Padrones (Rojas 1952: 267). En cuanto al cerro El Calvario, este es el final, en las proximidades del centro de Caracas, de un ramal de la fila maestra de la Cordillera de la Costa, que avanza de oeste a este, con alturas que van desde los 1.500 m. hasta los 1.079 m. en Loma de Quintana y 1.042 m. en el Observatorio Cajigal (Vila 1967: 39).

Estos accidentes naturales permiten distinguir dos subáreas en la región de estudio: la inmediatamente próxima a la quebrada Caroata y la comprendida por el ramal cordillerano del cual forma parte el cerro El Calvario. De esta manera, los sectores antes mencionados se distribuyen en las dos subáreas, correspondiendo a la primera los sectores Buen Consejo, La Vecindad y Santa Inés y a la segunda los sectores Los Hornos, El Carmen, El Martirio, El Museo, El Descanso, Sans Souci, Calle Colombia, Monte Piedad, Santa Marta, Los Arbolitos, Los 4B y el Parque El Calvario. El sector de Pagüita se encuentra en una elevación separada del ramal cordillerano por la quebrada Caroata. Por otra parte, estas subáreas presentan notables diferencias en cuanto a la ocupación humana actual, pues la mayor parte se concentra, con una alta densificación, en el sector montañoso (excluido, por supuesto, el Parque El Calvario), mientras que en la subárea plana, contigua a la quebrada Caroata, existe menor ocupación residencial y se encuentran las sedes de instituciones públicas, servicios comunitarios y la estación Caño Amarillo y otras instalaciones del Metro de Caracas.

II. Trayectoria histórica de la región de estudio

La época prehispánica

Los datos arqueológicos e históricos que se poseen para el valle de Caracas y específicamente para el área de nuestra investigación, indican que para el momento de la fundación de la ciudad, en 1567, las poblaciones humanas asentadas en esta región pertenecían a la familia lingüística Caribe, cuya hegemonía se extendía a toda la región centro-costera de Venezuela. El hallazgo en el sector de El Silencio de cerámica *Estilo El Pinar*, perteneciente a la *Serie Valencioide*, datada entre 1.000 y 1.500 d.C. (Cruxent y Rouse 1961: 210-211), indica la existencia de asentamientos indígenas en las márgenes del río Caroata. A su vez, la *Serie Valencioide* se ha considerado como el resultado del movimiento de grupos humanos de lengua Caribe desde la región del Orinoco hasta el centro de Venezuela, proceso que se inició hacia el 400 de nuestra era (Antczak y Anctzak 1999: 145).

La presencia de comunidades indígenas de lengua caribe en el valle de Caracas y específicamente en las adyacencias de la quebrada Caroata también está testimoniada por la toponimia y por los datos históricos del siglo XVI. Lisandro Alvarado (1953: 210) señala, apoyándose en fray Antonio Caulín, que la voz Caroata corresponde a la planta llamada Cocuiza por los españoles (cuyo nombre científico es *Fourcroya gigantea)* y cuyas variantes son Caruáta (voz chaima), karuatá (en tamanaco) y karúata (en cumanagoto). Esta acepción de la voz geográfica Caroata, señalada por Alvarado para el oriente venezolano, es ratificada por la *Relación de Nuestra Señora de Caraballeda y Santiago de León,* del Gobernador Juan de Pimentel, un documento escrito en 1578, apenas a 11 años de la fun-

dación de Caracas. Al describir la vegetación de la región, la *Relación* refiere: "Hay otro árbol que en nombre de indio(s) se llama *Caroata*…y en otras partes *maguey* (que) echa un mástil largo derecho de grosor como la pierna; sirve (para) enmaderar *buhíos*, y al pie de él echa unas pencas largas como de vara y media las cuales cortadas y espadanadas y raídas se (les) saca de cada una un copo como de cáñamo blanco, del (que) se hacen sogas, xáquimos, cinchas y alpargates y otras cosas de que el cáñamo suele servir" (Arellano Moreno 1964: 128-129). Este *maguey* o *caroata,* que es la *cocuiza,* era comerciada hacia la isla de Margarita y Cumaná, donde además se llevaba maíz, carne, tocinos, quesos, sebo, miel, lienzo de algodón y hamacas y de donde se traía sal, perlas y "mercadurías de España" (Arellano Moreno 1964: 134).

La *Relación de Nuestra Señora de Caraballeda y Santiago de León* también señala que en toda la provincia se compartía una lengua llamada caraca, que no excluía particularidades lingüísticas locales: "La lengua de toda esta provincia y nación… es toda una y en general caraca. Difieren en parte algunas naciones de otras en alguna cosa, como Castilla y Montañas, Galicia y Portugal, y al fin se entienden" (Arellano Moreno 1964: 119). Como lo señala Biord (2001: 98) tanto en la *Relación de Nuestra Señora de Caraballeda y Santiago de León* como en otras fuentes coloniales, el término "nación" es equivalente a "pueblo" o "grupo étnico". De tal manera que los datos referidos indican la existencia de varios grupos o pueblos que compartían una lengua, la caraca, con diferencias dialectales locales. A su vez, esta lengua caraca parece haber tenido algún parentesco con el guaiquerí de la isla de Margarita (Biord 2001: 103).

Acosta Saignes (1946: 11, 21) planteó la unidad lingüística caribe de la costa que va desde Paria hasta Borburata. Más recientemente (Biord 2001), a partir de una comparación léxica, halló coincidencias consonánticas entre la lengua caraca y las siguientes lenguas agrupadas en el tronco lingüístico caribe: chaima, cumanagoto, tamanaco, kari´ña moderno, pemón moderno y yukpa moderno, concluyendo que "la evidencia apoya la inclusión de la lengua caraca dentro del tronco lingüístico caribe y la unidad lingüística de los aborígenes de la región centro-norte de Venezuela" (Biord 2001: 151).

El siglo XVII: Consolidación del núcleo urbano de Caracas y primeros intentos de expansión

Luego de la fundación de Caracas, durante el resto del siglo XVI y el siglo XVII, en la región en estudio no se desarrollaron asentamientos foráneos respecto al núcleo central de la ciudad, cuyo crecimiento estuvo ceñido a los límites impuestos por los ríos Catuche (al este), Caroata (al oeste) y Guaire (al sur). Esto se observa claramente en el plano que acompaña a la *Relación de Nuestra Señora de Caraballeda y Santiago de León,* el primero que se hizo de la naciente ciudad (fig. 2). Igualmente, una *Real Cédula* de finales del siglo XVI, 1594, relativa a la "composición" de tierras, que establecía los ejidos y baldíos de la ciudad, señalaba como ejidos "…todas las tierras que hay desde que salen de esta ciudad y van por el camino de la mar de una banda y otra aguas vertientes y corrientes al rincón que llaman de la mar y la quebrada Caruata…" (Troconis 1993: 60-61). Las tierras al oeste del Caroata, que se extendían hasta lo que luego va a ser el suburbio de Catia, estaban dedicadas a las actividades agropecuarias, específicamente a la ganadería y a actividades como tejares, mataderos, carnicerías y tenerías (Troconis 1993: 33; Acosta Saignes 1967: 709, 746).

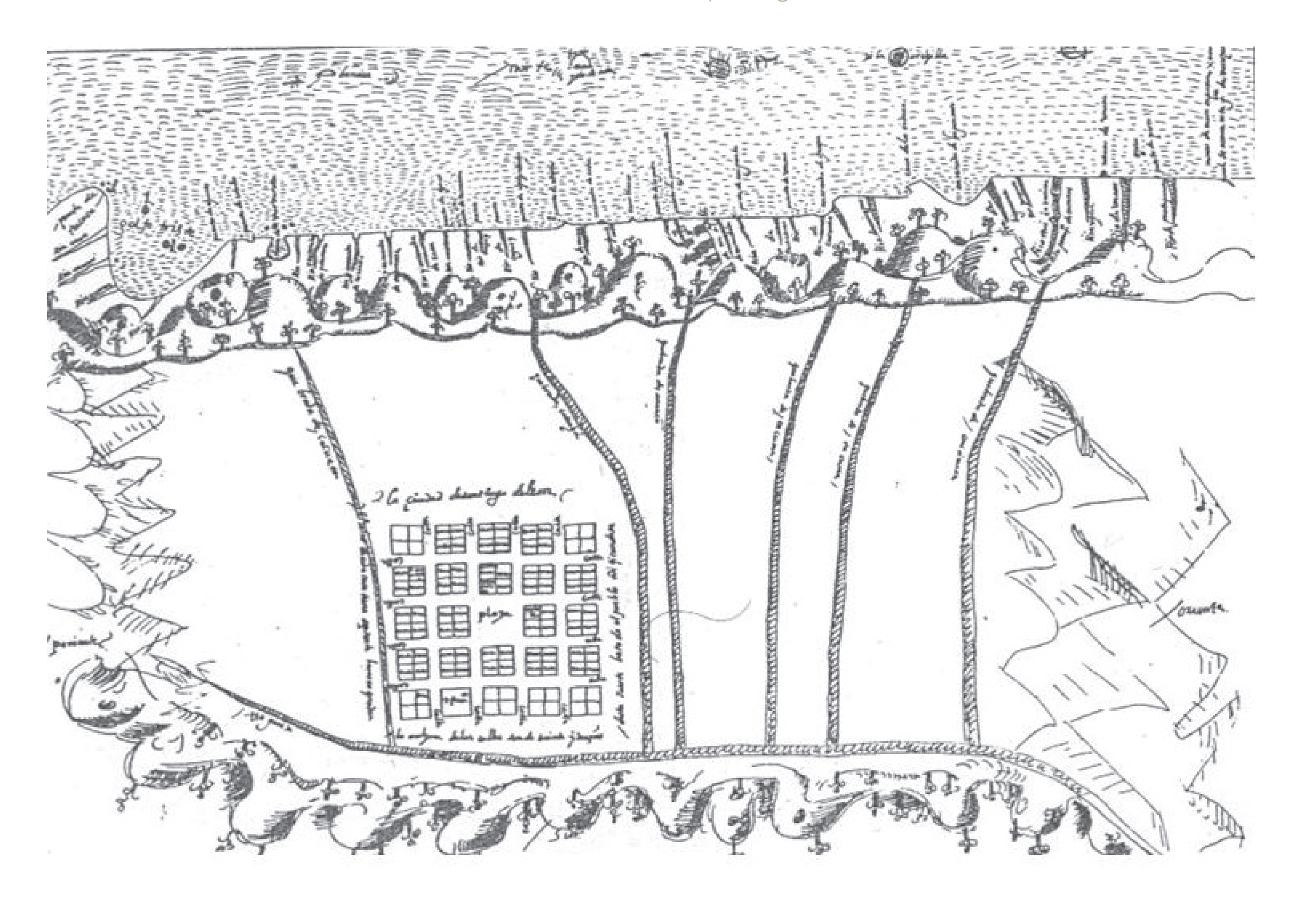


Figura 2. Primer Plano de Santiago de León de Caracas. 1578 (De Sola, 1967: 30)

Además de las actividades agropecuarias y fabriles, durante el siglo XVII comienza una paulatina petición de solares en los sectores aledaños de la quebrada Caroata, peticiones que se van a incrementar de manera importante en el siglo XVIII. Estas solicitudes y ocupaciones de solares que se inician desde el siglo XVII van a dar lugar a la conformación de los primeros asentamientos de pobres en la periferia de la ciudad colonial. Acosta Saignes (1967: 750) señala que algunas de estas ocupaciones se hicieron contraviniendo las disposiciones del Ayuntamiento.

El siglo XVIII: Aparición de sectores de viviendas al oeste del río Caroata y en el cerro El Calvario

La sujeción de la ciudad a los accidentes naturales de las quebradas Caroata y Catuche comienza a romperse durante el siglo XVIII, cuando se construyen, por iniciativa privada, los primeros puentes sobre el Catuche, en 1707, 1730 y 1771 y sobre el río Caroata, (Salazar 2008: 85-87; Acosta Saignes 1967: 753).

Acosta Saignes (1967) señala que hacia la séptima década del siglo XVIII tuvieron lugar ocupaciones de áreas periféricas al núcleo urbano de Caracas y se produce un cambio apreciable en el crecimiento de la ciudad, producto del reacomodo en la estructura social colonial como resultado de la abolición de la encomienda y el surgimiento del régimen es-

clavista: "…en la Caracas del siglo XVIII existen ahora negros libertos; numerosos pardos que establecen el primer cinturón de los trabajadores; indios que han venido en corto número a residir en la ciudad; blancos pobres que se establecen en las zonas periféricas donde…se levantan habitaciones semejantes a las que han perdurado en las zonas rurales de Venezuela" (Acosta Saignes 1967: 643). Para ese momento, el Ayuntamiento otorga solares en varias zonas periféricas, que incluían el cerro de El Calvario y la Sabana del Teque (Acosta Saignes 1967: 757-760). Lo resaltante de esta presión por terrenos en la periferia urbana es que provenía de sectores pobres, que requerían de espacios para construir sus viviendas. De tal manera que en vísperas del proceso de la independencia, los sectores más explotados de la sociedad colonial no se encuentran solo en los suburbios y paisajes de transición, sino que comienzan a desarrollar "urbanizaciones de pobres" en las proximidades del área urbana (Acosta Saignes 1967: 758).

Waldron (1977) ha señalado que la repartición de solares, producto de presiones demográficas y sociales antes que una iniciativa del Cabildo, es significativamente más importante al final del periodo colonial, en la segunda mitad del siglo XVIII, pues hasta entonces la tenencia de ejidos en manos del Cabildo se había mantenido estable (Waldron 1977: 146). La autora señala la entrega de más de 700 solares entre 1770 y 1790, ocurriendo el mayor número de entregas en 1770, 1780, 1781, 1786 y 1787. Para ello se basa en las *Actas del Cabildo* de 1750-1809 y los *Libros de Solares* de 1734-1777, 1738-1775, 1786-1797, 1798-1840 (Waldron 1977: 147). Luego, entre 1790 y 1809, se entregaron 200 solares (Waldron 1981: 262).

El Cabildo, más que una asignación azarosa de solares, se propuso la creación de barrios mediante la partición de tierras en zonas hasta entonces no desarrolladas. La primera de estas secciones fue Divina Pastora, seguida de Carguata en 1780, La Trinidad en 1786, Los Teques en 1787 y El Calvario en 1788, de acuerdo a datos provenientes de los *Libros de Solares* de 1734-1777, 1738-1775, 1786-1797 y las *Actas del Cabildo* 1770-1771, folios 36-52, junio 11, 1770 (Waldron 1977: 148-149). Esta repartición de solares estuvo mayormente orientada a gente pobre, por lo que a finales del siglo XVIII los pardos y negros predominaban en áreas como Divina Pastora, La Trinidad, El Calvario y la parte sureste de San Pablo, donde además habían pocos siervos o esclavos, las casas eran pequeñas y habían muchos niños y mujeres sin marido (Waldron 1977: 173). En estos sectores surgieron actividades económicas como huertos de vegetales y frutas, panaderías, dulcerías y otras manufacturas (Waldron 1977: 196).

La presencia mayoritaria de grupos subalternos en el sector de la ciudad que constituye nuestra región de estudio se puede apreciar a través de los datos de la estructura demográfica de lo que se llamó la Parroquia Catedral Poniente. Mago de Chópite, a partir de las *Matrículas Parroquiales,* ha elaborado un estudio de la estructura étnica y social de la población de Caracas de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX (Mago de Chópite 1986, 1988). Presentamos el siguiente cuadro correspondiente a la población de la Parroquia Catedral Poniente entre 1758 y 1830, de acuerdo a los datos de Mago de Chópite (1986: 193; 1988: 86, 87; 1997: 536-537).

Cuadro correspondiente a la población de la Parroquia Catedral Poniente entre 1758 y 1830, de Mago de Chópite (1986)

Años	Blancos	Indios	Pardos Mulatos	Negros Libres	Esclavos	Eclesiásticos	Totales
1758							3870
1761							3612
1768							2650
1769							2757
1772							2825
1773							2969
1774							3132
1776							3163
1778							3254
1781							3231
1782							3022
1784	1032	156		2294 [A]			3482
1786	1066	153	1405	892 [B]		705	4221
1787							3604
1788	1111	133	1506	866 [B]		94	3710
1790	1132	158	1428	883 [B]		94	3695
1791	1053	118	1665	842 [B]		109	3787
1792	1060	118	1662	842 [B]		92	3774
1795							3934
1796							3764
1798							3881
1802	1036	89	1171	150	1029	48	3523
1803	1121	73	1310	205	1122	38	3869
1804	1222	114	1147	236	1069		3788
1805	1805	136	1119	246	1047	48	4401
1807	1807	131	1184	309	1096	111	4638
1808	1172	105	1230	255	1115	107	3984
1810	1184	122	1290	252	1138	108	4094
1811	1171	102	1263	260	1102	105	4003
1813	555	66		1483 [C]			2104
1815	906	88	753	133	470	18	2368
1816	1089	34	759	543	722		3147
1817	1141	57	1092	230	637	24	3181
1818	1272	35	900	173	846	14	3240
1819	1255	42	904	201	786	21	3209
1822	1092	45	1050	158	644	17	3006
1823	2488 [D]				669		3157
1830							3014

[A] Incluye pardos, mulatos y negros libres
[B] Incluye negros libres y esclavos.
[C] Incluye pardos, mulatos, negros libres, esclavos y eclesiásticos.
[D] Incluye blancos, indios, pardos, mulatos y negros libres

El siglo XIX: la ciudad rompe sus límites coloniales

En la primera década del siglo XIX se mantiene la tendencia de ocupación de zonas del otro lado de la quebrada Caroata, específicamente en el barrio periférico de San Juan o en arrabales como Los Teques o Sabana del Teque, llanura que se encuentra en la salida occidental de Caracas (López Maya 1986: 20-22; Cunill Grau 1987: 439). Pero en esta tendencia tienen una incidencia negativa el terremoto de 1812 y la Guerra de Independencia, que habrían ocasionado hasta el abandono de viviendas en barrios en proceso de formación (López Maya 1986:118). Este estancamiento se prolonga hasta mediados del siglo XIX, cuando volvemos a observar signos de expansión hacia las zonas periféricas, cuando "el repunte de población favorece la consolidación de un paisaje de transición hacia el norte y noroeste, casos como San José, La

Pastora, El Manicomio y Catia, y hacia el oeste y suroeste, casos de Catedral y San Juan" (López Maya 1986: 118). Uno de los factores para el desarrollo de nuevos asentamientos o crecimiento de los existentes a mediados del siglo XIX podría haber sido la conclusión en 1845 del nuevo camino de Caracas a La Guaira, que pasaba por Catia y sustituyó al antiguo Camino de los Españoles (Cunill Grau 1987: 1599; López Maya 1986: 31).

Estas tendencias de poblamiento tienen su momento más importante en las últimas décadas del siglo XIX, ahora impulsadas por las obras públicas emprendidas por Antonio Guzmán Blanco, que de manera directa generaron espacios públicos y de servicios e, indirectamente, incrementaron los asentamientos en el sector. En efecto, varios proyectos de tipo recreativo, sanitario y de comunicaciones serán realizados durante el guzmanato entre 1872 y 1884 y continuados hasta finales del siglo XIX, aunque con menor intensidad, por el presidente Joaquín Crespo. Estas obras, que vinculan físicamente a la ciudad con las áreas periféricas, traen como consecuencia que a finales del siglo XIX estos paisajes de transición comienzan a transformarse en barrios residenciales, que se integran a las Parroquias del área urbana, como es el caso de la Parroquia Catedral. Estos caseríos, en transición hacia barrios populares, son los de Caroata Arriba, Caroata Abajo, Pagüita y Monte Piedad, entre otros que se desarrollan al oeste y norte de la ciudad (López Maya 1986: 63-65). Además del uso residencial, encontramos que para finales del siglo XIX se han instalado algunas fábricas y manufacturas en la zona, como es el caso de las cinco alfarerías que existen en el sector de Agua Salud y la fábrica de carruajes que funciona en Caño Amarillo (López Maya 1986: 101).

La Ermita de El Calvario

La Capilla o Ermita de El Calvario, que antecedió a las todavía hoy existentes de Lourdes y Pagüita, habría sido construida, según algunos autores, en el siglo XVII, mientras que otros señalan su construcción a mediados del siglo XVIII. Según Veloso Saad (1976: 62) la Capilla o Ermita de El Calvario existía desde 1612, establecida por Juan Bohórquez, Obispo de Santiago de León de Caracas. Según Zawisa (1988), la primera capilla se habría construido en 1751, en el sitio de la actual plaza Bolívar del Parque El Calvario (donde antes estuvo la estatua del presidente Antonio Guzmán Blanco) y esta capilla fue sustituida por otra en 1765, situada un poco más al oeste, que desapareció con la construcción en ese lugar del estanque del acueducto de Macarao, en 1873. No obstante estas opiniones, trataremos de establecer la fecha de su construcción a partir de información documental que alude directamente a dicha edificación.

El 25 de septiembre de 1750 el gobernador envía al Rey una solicitud del Cabildo secular de Caracas, en la que se solicita autorización para construir, extramuros de la ciudad, una ermita dedicada a Jesús Nazareno y para la celebración del Vía Crucis y misa los días de precepto (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 713. En: Marco Dorta 1967: 204). Esta petición tuvo respuesta del Rey, pues el 27 de abril de 1752 el provisor de Caracas, "en virtud de lo que S.M. manda sobre la erección de la ermita en el sitio del Calvario", dice tener los recursos para su construcción, y establece las dimensiones y características de la obra: "Dicha ermita deve tener de largo en claro de obra 24 varas, 6 para la capilla mayor, las del cañon 18; ancho en claro de la obra 8 varas; alto desde el nivel general, 7 varas; grueso general de simientos, 1 vara; profundidad hasta el nivel general 374; grueso sobre el nivel general de mampostería, 1 vara menos sesma, por 2 corredores cerra-

dos de 6 varas de largo, 4 en claro de ancho, para el efecto de guardar los hornamentos con mayor decencia, y demás aderentes de dicha hermita, sus solerías, texas y cañas, maderas, puertas ventanas, escabaziones, removimiento de tierras, más parte de agua, andamios, útiles, o erramentería para dicha obra, encalados, la manufactura de carpintería y albañilería, el todo suma , e importa in scriptura toda la cantidad de 2.062 pesos 4 reales". Igualmente señala lo conveniente de construir la ermita en las afueras de Caracas, donde se colocarán las imágenes de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de Balbanera. Y, luego, el 30 de abril del mismo año, el gobernador refiere que está asegurado el ordinario para dicha fábrica (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 804. En: Marco Dorta 1967: 214-215). Inmediatamente, el 1.º de mayo, Don Felipe Ricardos, gobernador de Caracas, dice que "el obispo de la diócesis no ve inconveniente en la pretensión de la ciudad de Caracas, de que se le dé licencia a los de la orden de predicadores para construir una ermita en el sitio del Calvario. Se le dará el título de Jesús Nazareno, llevando allí dicha imagen y la de Nuestra señora de balbanera, que son las que se sacan los viernes en el Vía crucis" (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 76. En: Marco Dorta 1967: 216).

Montenegro (1997) cita una *Real Cédula,* del 20 de enero de 1753, que concede la licencia para la construcción de la ermita: "El Rey. Por cuanto habiéndome representado el Cabildo secular de la ciudad de Santiago de León de Caracas en veinticinco de Agosto de mil setecientos y cincuenta, lo útil y provechoso que sería el que me dignase de conceder mi real licencia para erigir en el paraje nombrado El Calvario, donde con la devoción del Vía Cruces, lleva los viernes del año la Religión del Orden de Predicadores, la imagen de Jesús Nazareno conmoviendo a los fieles, y de que se celebrase allí la misa los días de fiesta para un crecido vecindario que viviendo en arrabales inmediatos apetece iglesia menos pública... concedo mi Real licencia para que en el paraje mencionado se erija y construya la referida ermita con el título de Jesús Nazareno y de Nuestra Señora de Balbanera" (Montenegro 1997: 187). Esta autorización será agradecida por el Cabildo justicia y regimiento, según documento del 25 de abril de 1754 (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 717. En: Marco Dorta 1967: 226) y el 8 de junio del mismo año la ciudad acusa recibo de la *Real Cédula* antes citada (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 804. En: Marco Dorta 1967: 226). Sin embargo, dos años después no ha sido construida la ermita, pues en 1756 Fray Miguel de Cárdenas, religioso de la Orden de los Predicadores, presenta un expediente para pedir permiso para hacer una ermita en El Calvario, en las afueras de Caracas (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 804. En: Marco Dorta 1967: 236). El 19 de febrero de 1757, el Rey otorga una licencia para hacer un altar portátil, con campana, "mientras se fabrique la ermita de Jesús Nazareno y de Nuestra Señora de Balbanera, en el paraje del Calvario de los arrabales de Caracas" (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 693. En: Marco Dorta 1967: 236). Sin embargo, un informe del Gobernador, del 1.º de octubre de ese año, señala que la obra no se había iniciado: "El gobernador de Caracas informa a S.M. que aun no se han abierto los cimientos de la ermita concedida a la orden de los Predicadores en el sitio del Calvario, bajo la advocación de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de Balbanera" (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 80. En: Marco Dorta 1967: 240). Esta demora se prolonga varios años más. El 23 de junio de 1759, el Rey "advierte a la ciudad de Caracas que hasta ahora no se ha dado principio a la ermita del Calvario, habiendo dado el dinero para ello el licenciado Don Domingo Palacios, y la imagen de Nuestra Señora de Valvanera" (Archivo General de Indias, Sección Santo Domingo, Legajo 693. En: Marco Dorta 1967: 249).

En una *Carta* del Cabildo de Caracas, de fecha 6 de julio de 1760, se señala que aún no se ha concluido "La construcción de la Hermita que se debe erexir y dotó el Lizenciado Don Domingo Palacios con el título de Jessús Nazareno y Nuestra Señora de Balbanera", aun cuando se había otorgado el terreno necesario para dicha edificación desde 1757 (Mago de Chópite y Hernández Palomo 2002: 69). Una nueva *Real Cédula,* del 7 de mayo de 1761, ordena por segunda vez la construcción de la ermita (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 198. En: Marco Dorta 1967: 257), disposición de la que acusa recibo la ciudad el 29 de julio del mismo año (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 368. En: Marco Dorta 1967: 257; Mago de Chópite y Hernández Palomo 2002: 80).

Pero en 1763, el Cabildo de Caracas hace constar la ejecución de la obra, según *Carta* del 16 de mayo y, además, se solicita autorización para construir otra "en el llano, o humilladero de dicho cerro de el Calvario", dejando la ya construida en la parte alta del cerro "para el fin de su primer destino, que fue el de que allí hiciese manción el Rosario de Jesús Nazareno todos los viernes" (Mago de Chópite y Hernández Palomo 2002: 89-90). La petición se fundamentaba en lo retirado de la primera ermita para la feligresía y la posibilidad de un mejor acceso con la que se dispondría en la parte baja de la elevación de El Calvario. Esta petición de construir una segunda ermita, ahora al pie del cerro El Calvario, también fue elevada ante el Rey por el Prior y la comunidad de Predicadores de Caracas, de acuerdo a solicitud del 27 de junio de 1763 (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 198. En: Marco Dorta 1967: 272). En *Carta del Consejo* dirigida al Cabildo el 18 de septiembre de 1765, a propósito de varias solicitudes realizadas por dicha corporación, se confirma la finalización de la construcción de la ermita dedicada a Jesús Nazareno y Nuestra Señora de Balvanera, pero queda pendiente "que las mencionadas efigies se coloquen en ella, que es lo que restta" (Mago de Chópite y Hernández Palomo 2002: 107-108). Y el 16 de noviembre de ese mismo año, el gobernador Don José Solano, "en cumplimiento de la real cédula del 29-I-1764, informa, con justificación, que es conveniente fabricar una ermita con el nombre de Jesús Nazareno en el llano del monte Calvario por el beneficio que ofrece el estar cerca de la comunidad dominica de San Jacinto, sin perjuicio de la parroquia" (Archivo General de Indias, Sección Caracas, Legajo 198. En: Marco Dorta 1967: 283).

Las fuentes documentales posteriores confirman la existencia y actividad de la Ermita. En el *Plano de la Ciudad Mariana de Caracas,* de 1766, la Calle XXV o *De la Muerte y Calbario,* corre desde la "Hermita del Calbario o de N.S. de Balbaneda" (De Sola 1967: 39). Entre 1771 y 1784 el Obispo Mariano Martí realizó su visita pastoral a la Diócesis de Caracas. En su recorrido por los templos de Caracas visitó la Ermita de El Calvario el 8 de diciembre de 1771 y refiere que en "En esta feligresía distancia de la Parroquial como tres cuadras en un cerro que ahí se halla una ermita que llaman el Calvario se halla ubicada N.S. de Balbanea con dotación hecha por Dn. Domingo Palacios y se halla al cargo de los religiosos Dominicos de esta ciudad está al poniente" (Martí 1999: VI, 16). En cuanto a las características de la edificación dice que "está construida de Tapias y Rajas cubierta de Texa con la Puerta mirando á la Ciudad" (Martí 1928: 39). En el *Exato Mapa de la Ciudad de Caracas,* de 1772 (De Sola 1967: 43), se indica una edificación religiosa, con dos estructuras diferenciadas, en el cerro El Calvario. Luego, en 1776, en el *Plano en que se demuestra la Jurisdicsion y Feligresia de la Parrochia de St. Pablo, en la Ciudad de Caracas* (De Sola 1967: 54) igualmente se señala la existencia de una edificación en la parte alta de dicho cerro, que correspondería a la Capilla o Ermita de El Calvario.

Cunill Grau (1987: 442) refiere su existencia todavía a comienzos del siglo XIX, lo que se corrobora con un testimonio de 1803, del coronel Antonio Ignacio Rodríguez Picón, Teniente de Justicia Mayor de Mérida, quien al dar sus impresiones de Caracas dice que "Al Ocaso está la ermita del Calvario, cerro pelado, amarillo de tierra y sin mayor vegetación" (Mago de Chópite 1986: 64). La cartografía histórica del siglo XIX constata la existencia de la ermita hasta 1866: en el *Plano Topográfico de la Ciudad de Caracas,* de 1843 (De Sola 1967: 65); en el *Plano Topográfico de la Ciudad de Caracas,* de 1852 (De Sola 1967: 67). Luego, en los planos correspondientes a 1874 en adelante el sector donde se localizaba dicha edificación religiosa ahora aparece ocupado por obras de tipo recreativo y sanitario que fueron realizadas durante el guzmanato, entre 1872 y 1884 y continuados hasta finales del siglo XIX, aunque con menor intensidad, por el presidente Joaquín Crespo. En 1872-1873 se construye el Paseo Guzmán Blanco (Caraballo 1985: 73; Cunill Grau 1987: 1624); en 1873 se inicia y en 1876 se pone en funcionamiento el Acueducto de Macarao, cuyo estanque de distribución se emplaza en el cerro El Calvario (Caraballo 1985: 52; Cunill Grau 1987: 1655). No hay duda que estas obras guzmancistas en el Cerro El Calvario significaron la desaparición de la antigua Ermita.

III. La investigación arqueológica

Excavaciones arqueológicas

Las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario se realizaron en la zona comprendida entre el Estanque de Almacenamiento del antiguo Acueducto Macarao-Caracas y las proximidades del elemento en forma de espiral en el que se encontraba, en el siglo XIX, una estatua del presidente Antonio Guzmán Blanco, que luego fue remplazada por la estatua de Simón Bolívar. Actualmente existe entre el Tanque del Acueducto y la estatua de Bolívar un gazebo o glorieta. También se hicieron recolecciones en superficie en diferentes jardineras del Parque y, en forma no sistemática, en distintos puntos donde se observaron materiales aflorados.

Se realizaron once unidades de excavación de dimensiones 2 m. x 2 m. cada una, por niveles arbitrarios de 20 cm. cada nivel (fig. 3). Las unidades de excavación fueron distribuidas en la siguiente forma: en la jardinera que se encuentra al oeste del gazebo y próxima al Estanque del Acueducto de Macarao (unidades PpC1 y PpC2); en la jardinera B, al este del gazebo, que lo separa de la estatua de Simón Bolívar (unidades PpC3 al PpC6); en la jardinera E, al norte y contigua a la estatua de Simón Bolívar (unidad PpC10); en la jardinera G, al sur y contigua a la estatua de Simón Bolívar (unidad PpC8); en la jardinera K (unidad PpC7); en la jardinera D (unidad PpC9) y en la jardinera M (unidad PpC11). La distribución de las unidades de excavación puede verse en la figura 4 (fig. 4). A algunas de estas unidades (PpC2, PpC3 y PpC4) se les añadió una sección de 2 m. x 1 m., debido a la aparición en ellas de tuberías u otros elementos que hicieron necesario su ampliación. A esas extensiones se identificaron como PpC2A, PpC3A y PpC4A, respectivamente.

Las unidades de excavación aportaron materiales arqueológicos hasta distintas profundidades. Así, en la unidad PpC6 el material arqueológico se encuentra solo hasta 40 cm. de profundidad; en las unidades PpC1, PpC3 y PpC11 se recuperaron artefactos hasta



Figura 3. Vista de la excavación de la unidad PpC5. Al fondo, el gazebo y el estanque del Acueducto Macarao-Caracas

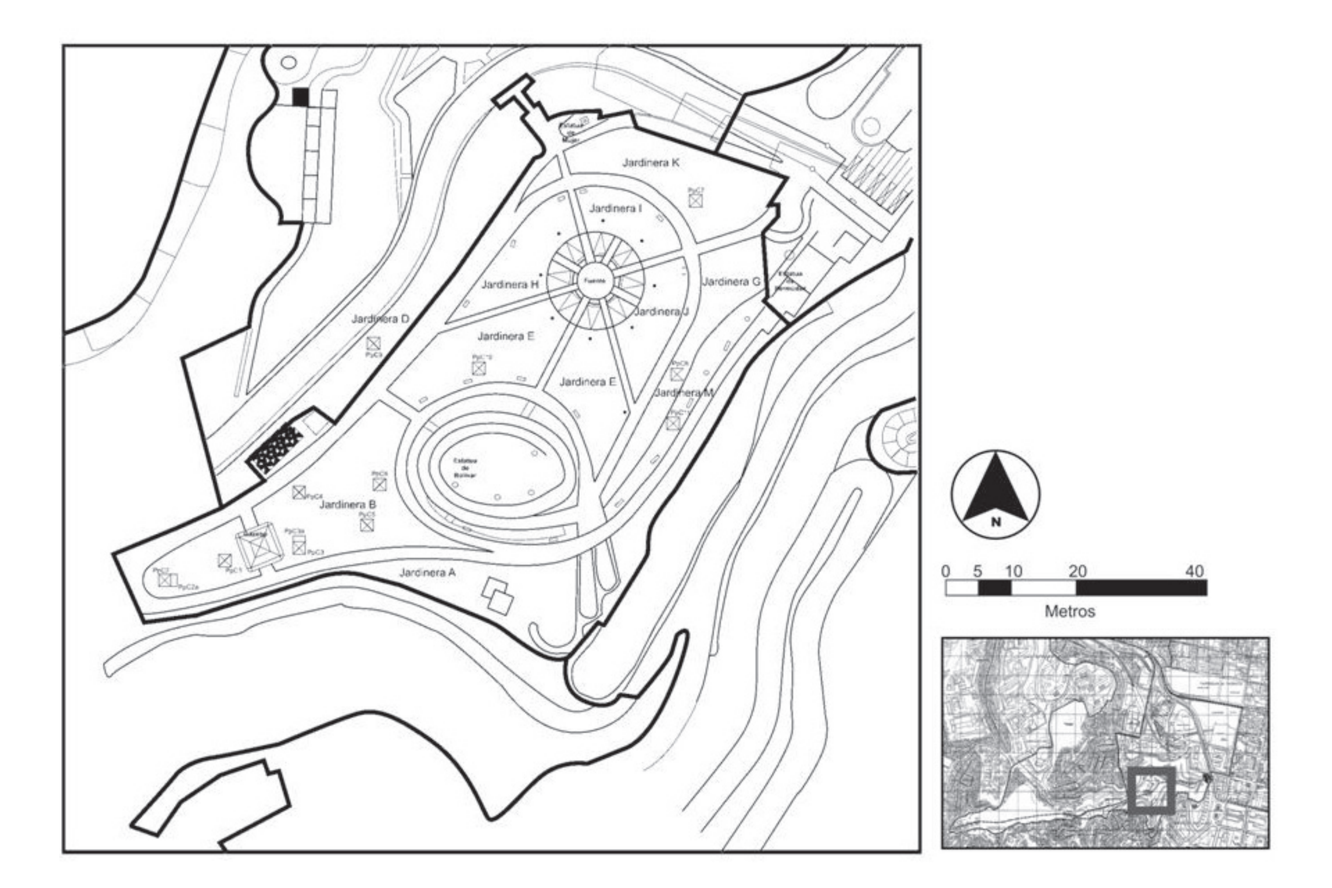


Figura 4. Parque El Calvario. Localización de las unidades de excavación arqueológica



Figura 5. Tejas, ladrillos y huesos de animales, recuperados en las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario

60 cm. por debajo de la superficie; en las unidades PpC2, PpC2A, PpC4, PpC4A, PpC5 y PpC8, el espesor de la capa cultural es de 80 cm.; en las excavaciones PpC3A y PpC10 se halló material arqueológico hasta 100 cm. de profundidad; mientras que PpC 7 y PpC9 fueron las unidades en las que la capa arqueológica era de mayor espesor, 140 cm. y 120 cm., respectivamente. En todas las unidades excavadas se pudo observar que los materiales arqueológicos se encuentran en una matriz de suelo de color marrón y, en algunos casos, negruzca. Este color del suelo se torna rojizo en la parte más profunda del depósito arqueológico.

La unidad que aportó mayor cantidad de material arqueológico fue la PpC7, justamente aquella en que la capa cultural es de mayor espesor. En esta unidad, así como casi en el resto, predomina la cerámica (en todas sus variedades) dentro del conjunto de los artefactos recuperados. No obstante, es considerable la cantidad de fragmentos de vidrio (igualmente de diversas manufacturas), así como materiales relacionados con elementos constructivos, como son los ladrillos y las tejas. En algunas unidades de excavación también se recolectó un apreciable número de restos óseos, posiblemente de animales (fig. 5). El resto de los materiales recolectados tienen menor importancia cuantitativa y algunos son de indudable procedencia moderna, como es el caso de los fragmentos de concreto, baldosas y plástico. En las Tablas 2 y 3 se puede observar, en forma general, las cantidades y clases de artefactos recolectados en las unidades de excavación y en superficie.

Análisis e identificación del material arqueológico

Del total de los materiales arqueológicos recolectados, estimamos que los de mayor posibilidad de análisis eran los correspondientes a mayólicas y semiporcelanas y la cerámica que, en forma genérica, denominamos como de fabricación local. Esta última habría sido elaborada en los talleres que existían en la Caracas colonial y del siglo XIX, mientras que las primeras provenían de Europa o, como algunas mayólicas, de los centros de fabricación que se instalaron en el Nuevo Mundo, como por ejemplo en Puebla, México. Esta selección

no desconoce las potencialidades que podrían tener, por ejemplo, los artefactos de vidrio, tanto desde el punto de vista cronológico como en relación a otros aspectos de la vida en el pasado colonial.

La clasificación de los materiales cerámicos se realizó a través de una identificación con tipologías establecidas a las que se les ha asignado un rango cronológico. La identificación tipológica se hizo a partir de la comparación de los ejemplares considerados diagnósticos con los tipos descritos en Goggin (1968), Deagan (1987, 1997) y en el Catálogo Digital de la *Colección de Tipos Cerámicos de la Arqueología Histórica,* del Florida Museum of Natural History. En cuanto a la cerámica clasificada como de "fabricación local", no desconocemos que es una agrupación muy amplia, que podría abarcar manufacturas y rangos temporales muy distintos, sin excluir la presencia de cerámica prehispánica, pues en algunos casos poseen atributos tecnológicos muy similares. Sin embargo, nuestra decisión de agruparla de esta manera genérica se debió a la ausencia de atributos decorativos que indiquen, en forma inequívoca, que se trata de cerámica prehispánica, es decir, no se observan atributos que permitan relacionar este material cerámico con algunos de los estilos definidos para la región, como serían los de la *Serie Valencioide*.

Además de la cerámica que consideramos de fabricación local (fig. 6), se identificaron varios tipos de mayólicas y semiporcelanas. Entre las mayólicas se encuentran los tipos *Yayal Azul/Blanco* (1490-1625), *San Luis Azul/Blanco* (1550-1650), *San Luis Polícromo* (1650-1750), *Puebla Polícromo* (1650-1725), *Abo Polícromo* (1650-1750), *San Agustín Azul/Blanco* (1700-1750), *Puebla Azul/Blanco* (1675-1800) y *Aranama Polícromo* (1750-1800). En las semiporcelanas se identificaron los tipos *Pearlware sponged* (1770-1830), *Pearlware Transfer Printed* (1784-1840), *Gaudy Dutch* (1820-1840), *Pearlware edged* (1785-1840), *Annular Ware banded* (1785-1840), *Pearlware hand painted blue and white* (1775-1840), *Pearlware hand painted polychrome late* (1830-1840) y *Whiteware hand painted* (1830-en adelante). También se pudo identificar loza común o "terra cotta" del tipo *Black lead glazed coarse earthenware* (1700-1770). Algunos ejemplares de estos tipos de mayólicas y semiporcelanas se pueden observar en las (figs. 7 y 8), respectivamente. A los efectos de síntesis, en las Tablas 4, 5 y 6 se presentan los tipos cerámicos identificados en cada una de las unidades de excavación, discriminados según los niveles arbitrarios establecidos.

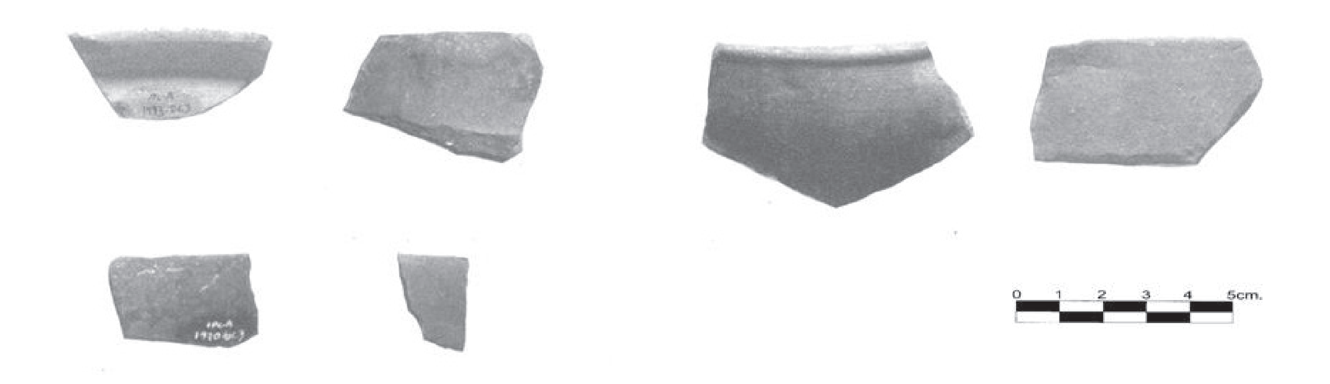


Figura 6. Cerámica de fabricación local, recolectada en las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario

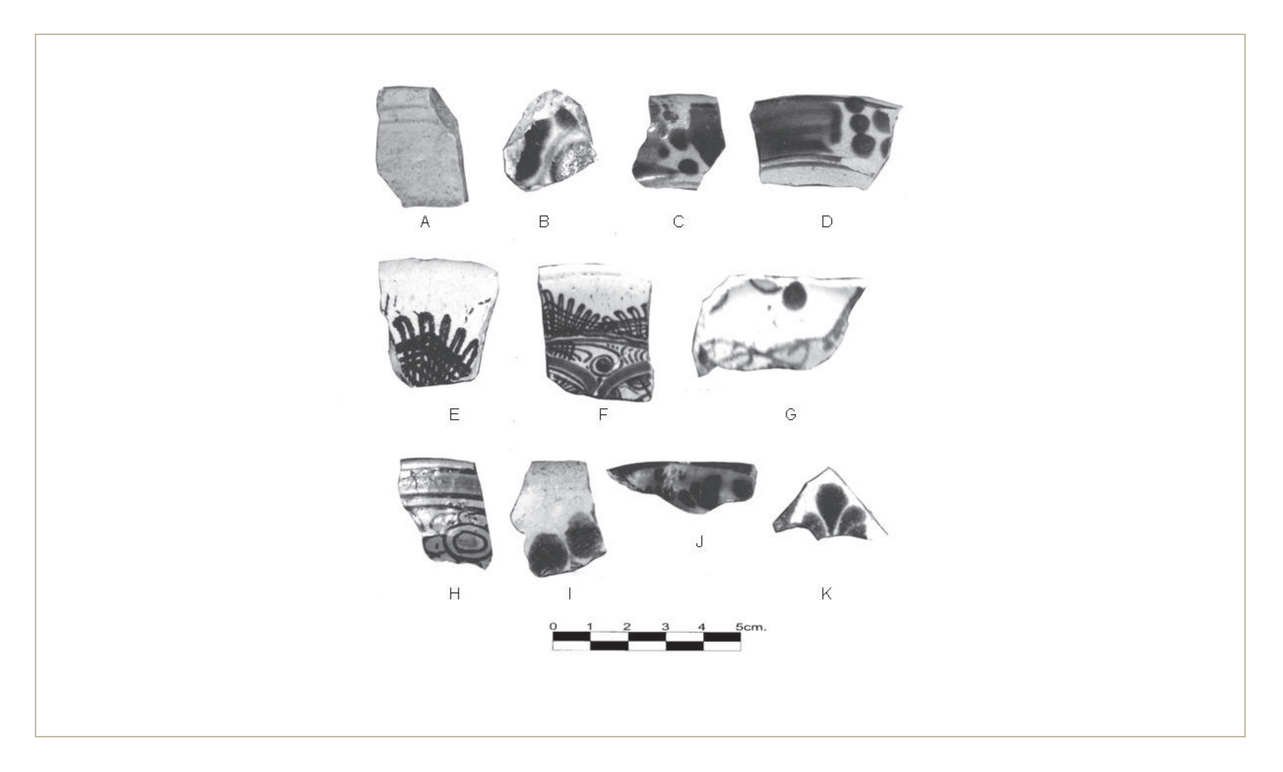


Figura 7. Mayólicas recolectadas en las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario. A: *Yayal Azul/Blanco* (1490-1625); B: *San Luis Azul/Blanco* (1550-1650); C-D: San *Luis Polícromo* (1650-1750); E-F: *Puebla Polícromo* (1650-1725); G: Abo Polícromo (1650-1750); H: *Aranama Polícromo* (1750-1800); I-J: *San Agustín Azul/Blanco* (1700-1750); K: Puebla Azul/Blanco ((1675-1800)

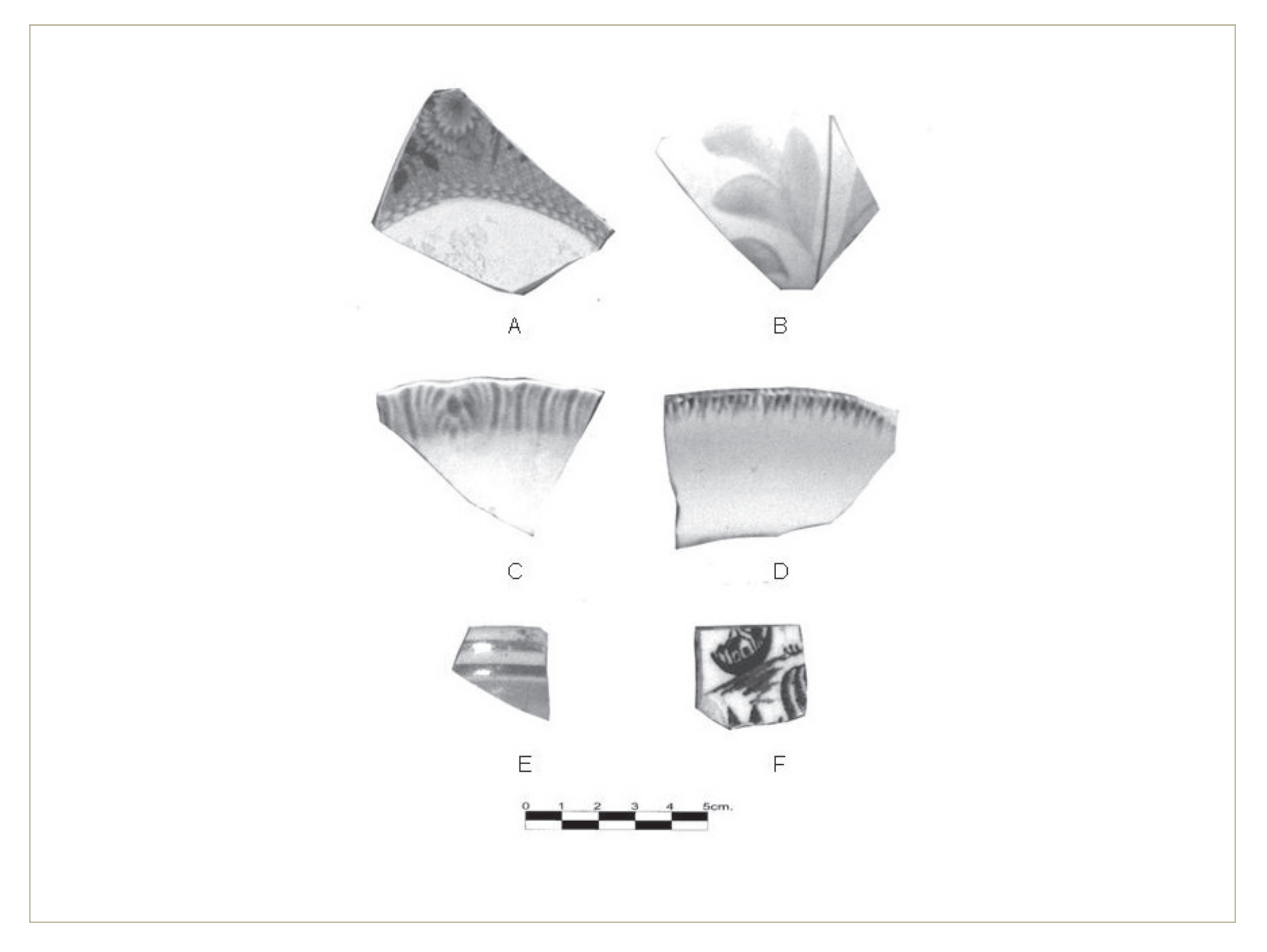


Figura 8. Semiporcelanas recolectadas en las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario. A: Pearlware Transfer Printed (1784-1840); B: Gaudy Dutch (1820-1840); C-D: Pearlware edged (1785-1840); E: Annular Ware banded (1785-1840); F: Pearlware hand painted blue and white (1775-1840)

Tabla 1. Clases y cantidades de materiales recolectados en las unidades de excavación arqueológica

Material	1	2	2A	3	3A	4	4A	5	6	7	8	9	10	11	Subtotal
Cerámicas	5	35	9	-	2	17	18	12	39	1530	235	219	674	66	2861
Vidrios	3	27	28	5	3	13	16	21	23	1625	84	144	308	15	2314
Ladrillos	9	46	-	21	3	29	50	4	6	8	16	2	6	9	209
Tejas	-	-	-	-	-	30	34	6	12	174	78	48	63	33	478
Huesos	-	10	6	1	1	28	41	1	4	244	49	12	78	3	478
Botón	-	-	-	-	-	-	1	-		5	-	-	1	-	7
Madera	1	-	-	-	-	-	-	-		12	-	-	-	-	13
Metal	-	6	-	3	-	32	85	4		72	5	15	32	1	255
Piedra	-	2	2	-	-	2	1	1	1	5	2	1	-	1	18
Concreto	3	17	2	-	-	2	1	-	5	6	16	6	26	1	85
Baldosas	-	4	8	7	3	-	1	3	1	5	-	2	3	-	37
Friso	-	-	-	-	-	-	1	1		3	5	-	-	-	10
Plástico	-	-	1	-	1	2	-	1	1	4	-	-	1	-	12
Subtotal	21	147	56	37	13	155	249	54	92	3693	490	449	1192	129	6777

Tabla 2. Clases y cantidades de materiales recolectados en superficie

Material	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	No Controlada	Subtotal
Cerámicas	56	3	-	105	7	3	2	73	158	14	47	468
Vidrios	60	3	1	51	7	4	6	2	107	11	8	260
Ladrillos	2	1	-	-	3	-	2	4	-	4	-	16
Tejas	13	-	2	10	-	-	-	48	-	3	-	76
Huesos	1	-	-	3	-	1	-	11	-	-	2	18
Botón	-	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	3
Madera	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Metal	2	1	-	3	1	-	2	9	-	2	-	20
Piedra	-	1	1	-	-	-	-	3	-	-	-	5
Concreto	1	-	-	2	-	-	-	5	-	1	-	9
Baldosas	3	2	1	8	3	-	2	17	-	3	-	39
Friso	-	-	1	-	2	-	3	-	-	1	-	7
Plástico	1	1	-	2	-	-	-	7	-	2	2	15
Subtotal	139	12	6	185	23	8	18	180	265	41	59	936

Tabla 3. Tipos cerámicos identificados en las unidades de excavación PpC1, PpC2, PpC3

Nivel/Profundidad	Unidad PpC1	Unidad PpC2	Unidad PpC3
1 (0-20 cm.)			
2 (20-40 cm.)	Pearlware sponged (1770-1830)	Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840)	Cerámica local
3 (40-60 cm.)			Loza criolla Pearlware edged (1785-1840)
4 (60-80 cm.)			Loza criolla Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware sponged (1770-1830) San Agustín Azul/Blanco (1700-1750)

Tabla 4. Tipos cerámicos identificados en las unidades de excavación PpC4, PpC6, PpC7

Nivel/Profundidad	Unidad PpC4	Unidad PpC6	Unidad PpC7
1 (0-20 cm.)			Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware,sponged (1770-1830)
2 (20-40 cm.)		Annular ware banded (1785-1840) Pearlware edged (1785-1840)	Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware edged (1785-1840). Annular Ware banded (1785-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840)
3 (40-60 cm.)	Annular Ware banded (1785-1840)		Cerámica local Gaudy Dutch (1820-1840) Annular ware banded (1785-1840) PearlwareTransfer Printed (1784-1840) Pearlware sponged (1770-1830) San Luis Polícromo (1650-1750)
4 (60-80 cm.)			Cerámica local Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware edged (1785-1840). Pearlware Transfer Printed (1784-1840 San Luis Polícromo (1650-1750)
5 (80-100 cm.)			Cerámica local Pearlware, edged (1785-1840). Pearlware Transfer Printed (1784-1840 Pearlware sponged (1770-1830) Yayal Azul/Blanco (1490-1625)
6 (100-120 cm.)			Pearlware Transfer Printed (1784-1840)

Tabla 5. Tipos cerámicos identificados en las unidades de excavación PpC8, PpC9, PpC10

Nivel/ Profundidad	Unidad PpC8	Unidad PpC9	Unidad PpC10
1 (0-20 cm.)	Cerámica local San Agustín Azul/Blanco (1700-1750) San Luis Polícromo (1650-1750)		
2 (20-40 cm.)	Cerámica local Aranama Polícromo (1750-1800) Puebla Azul/Blanco (1675-1800) San Luis Polícromo (1650-1750) Puebla Polícromo (1650-1725) Yayal Azul/Blanco (1490-1625)	Annular ware, banded (1785-1840)	Pearlware edged (1785-1840) Annular ware, banded (1785-1840) Pearlware,Transfer Printed (1784-1840) Black lead glazed coarse earthenware (1700-1770)

3 (40-60 cm.)	Cerámica local Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840) Puebla Polícromo (1650-1725) San Agustín Azul/Blanco (1700-1750) Abo Polícromo (1650-1750) Yayal Azul/Blanco (1490-1625)	Cerámica local Pearlware hand painted polychrome late (1830-1840) Pearlware edged (1785-1840) Annular ware banded (1785-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840) Medicine Jar (1785-1815) San Luis Polícromo (1650-1750) San Luis Azul/Blanco (1550-1650)	Gaudy Dutch (1820-1840) Annular ware banded (1785-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840)
4 (60-80 cm.)	Cerámica local Gaudy Dutch (1820-1840) Puebla Azul/Blanco (1675-1800) San Luis Polícromo (1650-1750)	Cerámica local Pearlware hand painted polychrome late (1830-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840) San Luis Polícromo (1650-1750)	Cerámica local Whiteware hand painted (1830-en adelante) Gaudy Dutch (1820-1840) Pearlware edged (1785-1840) Pearlware Transfer Printed (1784-1840) Pearlware hand painted blue and white (1775-1840) Puebla Polícromo (1650-1725)

Interpretación de la información arqueológica

Como se desprende de las tablas anteriores, en nueve de las unidades excavadas en el Parque El Calvario se hallaron materiales arqueológicos cuya identificación fue posible realizar. Pueden ser usados como indicadores cronológicos relativos pues, como es sabido, los rangos temporales asignados a la fabricación de las mayólicas y semiporcelanas no conllevan, necesariamente, a una coincidencia entre su elaboración y su aparición en los sitios arqueológicos. Es decir, existió una mediación temporal y espacial entre el momento de fabricación de los artefactos y su deposición como desecho, pues la circulación de estos objetos estaba determinada por la dinámica mercantil de las épocas colonial y republicana y, además, fueron usados durante un lapso de tiempo antes de ser descartados. No obstante, asumiendo los rangos temporales propuestos en los estudios usados como referencias para la identificación de los materiales arqueológicos, intentaremos una interpretación de la aparición de los mismos en los distintos niveles arbitrarios de las unidades de excavación.

Las tablas correspondientes a las unidades de excavación 1, 2, 3, 4 y 6 muestran una disposición estratigráfica y cronológica de los materiales arqueológicos bastante coincidente. En el nivel 2 (20-40 cm. de profundidad) de la unidad 1 se identificó la presencia de semiporcelana de finales del siglo XVIII, y del primer tercio del XIX *(Pearlware sponged,* 1770-1830) y, en el mismo nivel de la unidad 2, se encuentran las semiporcelanas *Gaudy Dutch* (1820-1840) y *Pearlware Transfer Printed* (1784-1840), lo que indica que los desechos corresponden a la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En la unidad de excavación 3 observamos que a mayor profundidad (60-80 cm.) se encuentran mayólica *San Agustín Azul/Blanco* (1700-1750) y semiporcelanas de la segunda mitad del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX *(Pearlware sponged,* 1770-1830; *Gaudy Dutch,* 1820-1840), sucedidas por

semiporcelana *Pearlware edged* (1785-1840) en el nivel correspondiente a los 40-60 cm. de profundidad. Sin embargo, en ambos niveles, además de la semiporcelana, fue identificada cerámica de fabricación local, que también está presente en el nivel 2 (20-40 cm. de profundidad). En la unidad 4 se identificó *Annular ware banded* (1785-1840) en el nivel 3 (40-60 cm. de profundidad), que también está presente en el nivel 2 (20-40 cm. de profundidad) de la unidad 6, donde además se identificó semiporcelana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX *(Pearlware edged,* 1785-1840).

Un análisis comparativo de la cronología de estos materiales revela que en su mayoría corresponden a la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, a excepción de *San Agustín Azul/Blanco,* fechado en los dos primeros tercios del siglo XVIII. Por otra parte, en las unidades 3 y 6, estos materiales tienen una posición estratigráfica bastante coherente con los rangos cronológicos atribuidos. Esto indica una deposición aparentemente no alterada de los materiales arqueológicos en el área donde fueron emplazadas las unidades de excavación 1, 2, 3, 4, y 6 (véase fig. 2). La presencia de cerámica de fabricación local junto a las semiporcelanas de los siglos XVIII y XIX (unidad de excavación 3) podría indicar la existencia de artesanos que la ejecutaban, con técnicas de origen prehispánico, en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, la identificación étnica de los artesanos fabricantes de la llamada cerámica local ameritaría una investigación específica, donde además de un análisis tecnológico y formal más detallado de la cerámica, se examine documentación histórica primaria sobre este tema.

En las unidades de excavación 7, 8, 9 y 10 observamos una disposición estratigráfica relativamente errática de los materiales arqueológicos, en relación a los rangos cronológicos atribuidos. La unidad 7 fue la que mostró una capa arqueológica de mayor espesor, pero también una mayor diversidad de materiales identificados. Encontramos semiporcelanas de los siglos XVIII y XIX distribuidas en diferentes niveles, correspondientes a los tipos *Pearlware sponged* (1770-1830), *Pearlware Transfer Printed* (1784-1840), *Pearlware edged* (1785-1840), *Annular ware banded* (1785-1840), *Gaudy Dutch* (1820-1840) y junto a estas, mayólica del tipo *San Luis Polícromo* (1650-1750) en los niveles 3 y 4 (40-80 cm. de profundidad) y mayólica *Yayal Azul/Blanco* (1490-1625) en el nivel 5 (80-100 cm. de profundidad), además de cerámica de fabricación local en los niveles 3, 4 y 5 (40-100 cm. de profundidad).

Parecida distribución se aprecia en la unidad 8, donde además de las mayólicas mencionadas se identificó: *Puebla Azul/Blanco* (1675-1800) en el nivel 4 (60-80 cm. de profundidad); *Puebla Polícromo* (1650-1725), *San Agustín Azul/Blanco* (1700-1750) y *Abo Polícromo* (1650-1750) en el nivel 3 (40-60 cm. de profundidad); *Puebla Polícromo* (1650-1725), *Puebla Azul/Blanco* (1675-1800) y *Aranama* (1750-1800) en el nivel 2 (20-40 cm. de profundidad); *San Agustín Azul/Blanco* (1700-1750) en el nivel 1 (0-20 cm. de profundidad). Igualmente existe presencia de cerámica de fabricación local junto a las semiporcelanas y mayólicas, en todos los niveles excavados. Del mismo modo, en la unidad 9 se encuentran semiporcelanas de los siglos XVIII y XIX en los niveles 2 al 4 (20-80 cm. de profundidad) y a la vez mayólicas de los tipos *San Luis Polícromo* (1650-1750) en los niveles 3 y 4 (40-80 cm. de profundidad) y *San Luis Azul/Blanco* (1580-1650) en el nivel 3 (40-60 cm. de profundidad). Al igual que en las unidades de excavación 7 y 8 hay presencia de cerámica de fabricación local (niveles 3 y 4, 40-80 cm. de profundidad). En la unidad 10, solo se identificó mayólica del tipo *Puebla Polícromo* (1650-1725) en el nivel 4 (60-80 cm. de profundidad), junto a varios tipos de semiporcelana y cerámica de fabricación local.

Desde nuestra interpretación, la coexistencia de materiales arqueológicos de distintas cronologías y a diferentes profundidades en los Pozos de prueba 7, 8 y 9 podría ser explicada por su proximidad a los bordes o taludes de la terraza superior del Parque El Calvario, lo que habría dado lugar a una acumulación irregular de estos materiales y a una estratigrafía donde las capas de deposición arqueológica no se corresponden con los niveles arbitrarios utilizados durante la excavación. En otras palabras, estos taludes fueron usados como basureros en áreas inclinadas, que luego se regularizaron a partir de la habilitación como parque del Cerro El Calvario. De esta manera se hace posible que materiales más antiguos se encuentren estratigráficamente "por arriba" de materiales más recientes, dando como resultado una suerte de "estratigrafía invertida". Esta ubicación de los Pozos de prueba 7, 8 y 9 difiere de la de los Pozos de prueba 1, 2, 3, 4 y 6, emplazados hacia el interior de la terraza. En el Pozo de prueba 10, también ubicado hacia el interior de la terraza, si bien hay coexistencia de materiales tempranos y tardíos, es mucho menos importante que en los Pozos de prueba 7, 8 y 9. Esta interpretación de la ubicación estratigráfica de los materiales arqueológicos identificados tipológicamente (y por tanto con un posible rango cronológico asignado) la apoyamos en una fotografía datada hacia 1878 (fig. 9). En esta imagen, a la que hemos incorporado la localización de algunas de las unidades de excavación, se aprecia que ya están construidos el estanque del Acueducto Macarao-Caracas y la plaza en espiral que contenía a la estatua pedestre de Antonio Guzmán Blanco y en la que actualmente se encuentra una estatua pedestre de Simón Bolívar. Igualmente, en la fotografía en cuestión se observa que para el momento existía, entre el estanque del Acueducto y la plaza en espiral, una edificación de una planta, con techo de tejas, que parece corresponder al albergue de trabajadores y materiales que laboraban en las obras del Parque El Calvario, para entonces denominado "Paseo Guzmán Blanco". También se aprecian algunos de los muros de contención construidos hacia los bordes de la orilla norte de este sector.

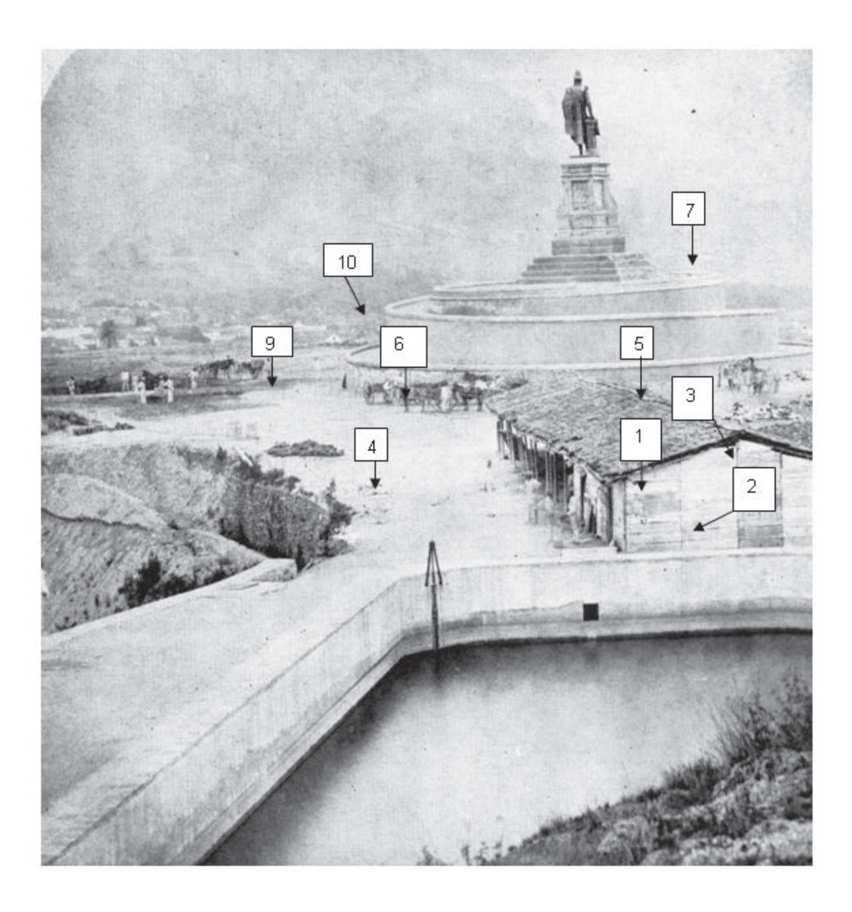


Figura 9. Fotografía datada hacia 1878, donde se observa el estanque de distribución del Acueducto de Caracas y la estatua de Guzmán Blanco. Se indican en forma aproximada algunas de las excavaciones arqueológicas. Fuente: Colección de Obras Planas. Archivo Audiovisual. Biblioteca Nacional de Venezuela

Como se señala en la descripción de las excavaciones arqueológicas y en la relación cuantitativa de los materiales arqueológicos presentada en las Tablas 1 y 2, en el Parque El Calvario se recuperaron, distribuidos en los distintos niveles arbitrarios estipulados para las unidades de excavación, además de los materiales cerámicos, otros materiales tales como fragmentos de metal, fragmentos de vidrio, ladrillos, tejas y huesos de animales, entre otros, que si bien no se les puede otorgar una ubicación cronológica precisa, se pueden hacer algunas consideraciones de acuerdo a su procedencia contextual. En las unidades 1, 2, 3, 4 y 6, donde aparentemente no se produjo una alteración en la capa arqueológica, observamos la presencia de ladrillos, tejas y huesos de animales (algunos posiblemente de ganado vacuno y porcino y otros tal vez correspondientes a mamíferos más pequeños, como conejos) junto a la mayólica de los dos primeros tercios del siglo XVIII, las semiporcelanas de los siglos XVIII y XIX y la cerámica de fabricación local.

Los materiales constructivos podrían provenir de algunas de las edificaciones correspondientes a la antigua Ermita de El Calvario, que según algunos datos documentales existía desde el siglo XVII, aunque otras informaciones dan cuenta de dos Ermitas que habrían existido consecutivamente en el lugar a mediados del siglo XVIII, la primera en el lugar luego ocupado por la estatua de Guzmán Blanco en el siglo XIX y la segunda donde fuera construido el estanque del Acueducto de Macarao, siendo esta última fabricada con "rafas y tejas". Otra posibilidad de procedencia de los materiales constructivos sería de la edificación que se observa en la figura 4, antes comentada, que tenía techo de tejas. En cuanto a los restos óseos animales, su procedencia podría estar relacionada con las actividades asociadas a las obras públicas guzmancistas en este sector a comienzos de los años 70 del siglo XIX: el estanque del Acueducto Caracas-Macarao y el Paseo Guzmán Blanco. Su posible relación con la antigua Ermita de El Calvario no puede sustentarse de manera definitiva, pues no contamos con datos que permitan señalar otras actividades, además del culto, en dicha Capilla. Sin embargo, la presencia de abundantes materiales cerámicos (mayólicas y semiporcelanas), que corresponden a rangos cronológicos que van desde comienzos del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XIXI, remiten a rutinas distintas a los oficios religiosos y que habrían significado una mayor permanencia en este sector. Queda por determinar, a partir de un nuevo y más detallado análisis de los materiales arqueológicos y de una profundización del estudio documental, cuáles fueron las actividades realizadas en este sector antes de su habilitación como Parque o Paseo.

IV. Conclusiones

A partir de los datos documentales y arqueológicos obtenidos, que podrían ser evaluados a futuro con nuevas investigaciones, se puede presentar un conjunto de conclusiones acerca de la ocupación del área de estudio. El poblamiento más antiguo del área de estudio corresponde a grupos étnicos o "naciones indígenas" de lengua caribe. Los datos históricos y lingüísticos indican que el valle donde tuvo asiento la ciudad de Santiago de León estaba habitado por la nación de los toromaymas, que si bien tenían formas dialectales particulares, hablaban la lengua caraca, perteneciente a la familia lingüística caribe y común a los pueblos prehispánicos del resto de la provincia. Por otra parte, los datos arqueológicos conocidos para el valle de Caracas, algunos de ellos provenientes de las márgenes del río Caroata (fitónimo relacionado con la lengua caribe), han permitido identificar una cerámica, llamada valencioide, que se ha relacionado con la familia lingüística caribe. Si bien no se ha identificado en nuestra área de estudio cerámica que pueda considerarse definitivamente como perteneciente a la serie Valencioide, el hallazgo de "loza de fabricación local", a veces correlacionada estratigráficamente

con mayólicas españolas de los siglos XVI y XVII, abre la posibilidad de que esta loza criolla, aun cuando no corresponda cronológicamente a la época prehispánica, esté asociada a artesanos indígenas que permanecían en el valle de Caracas durante la época colonial.

Según los datos documentales, después de iniciado el asentamiento hispano de Santiago de León, durante el resto del siglo XVI y hasta la primera mitad del siglo XVIII no se produjeron asentamientos humanos en nuestra área de estudio, pues el núcleo urbano caraqueño estaba constreñido a los límites impuesto por la quebrada Caroata al oeste y la quebrada Catuche al este. Al oeste del Caroata, desde la zona de Caño Amarillo hasta Catia se desarrollaron núcleos de actividad agropecuaria, que constituyeron paisajes periféricos a la ciudad colonial. Sin embargo, la información arqueológica obtenida en el sector de El Calvario indica la presencia de mayólicas de los siglos XVI y XVII, lo que indicaría el desarrollo de actividades distintas a las puramente agropecuarias al oeste del Caroata. Posiblemente, algunas de estas cerámicas mayólicas se relacionan con la capilla o ermita que existió en el cerro El Calvario, posiblemente desde el siglo XVII, aun cuando queda como problema de investigación determinar con mayor precisión a cuáles actividades corresponden estos materiales arqueológicos.

Desde la séptima década del siglo XVIII y hasta la segunda década del siglo XIX se producen asentamientos, ahora con carácter de suburbio del núcleo urbano, en la margen derecha de la quebrada Caroata. La información histórica señala el otorgamiento de solares en el cerro El Calvario hacia las últimas décadas del siglo XVIII, lo que habría dado lugar a los primeros asentamientos de sectores pobres de la población en la periferia del núcleo urbano. Por su parte, las excavaciones arqueológicas en el Parque El Calvario dieron como resultado el hallazgo de semiporcelanas del siglo XVIII. Estos materiales arqueológicos se relacionarían con la antigua capilla existente en este sector, pero no pueden asociarse con la gente que comenzó a ocupar estos sectores periféricos. Posiblemente, el hallazgo de "cerámica de fabricación local" en El Calvario, sí se relaciona con los habitantes de estos primeros barrios pobres. Esta tendencia en la ocupación del sector de El Calvario se mantiene hasta comienzos del siglo XIX, cuando merma debido a dos factores: el terremoto de 1812 y la Guerra de Independencia.

Después de la Guerra de Independenci, a mediados del siglo XIX surgen nuevos asentamientos en nuestra área de estudio: en el sector comprendido entre la falda norte del cerro El Calvario (donde actualmente se encuentran las escalinatas del Parque El Calvario) y el meandro de la quebrada Caroata; en el sector plano alrededor del cerro de Pagüita y en el sector donde luego se construiría la estación del ferrocarril La Guaira-Caracas. Estos asentamientos, que al parecer surgen al aliento del nuevo camino carretero a La Guaira, abierto en 1845, se mantienen y crecen durante el resto del siglo XIX, desarrollados bajo el estímulo de las obras públicas de Guzmán Blanco, especialmente por la construcción de varios puentes sobre el Caroata, el Acueducto Macarao-Caracas y el ferrocarril La Guaira-Caracas.

Agradecimientos: al Instituto del Patrimonio Cultural, en especial a la antropóloga Lilia Vierma. A la antropóloga Isabel de Jesús y a José Rangel, estudiante de la Escuela de Antropología de la Universidad Central de Venezuela, por su excelente asistencia durante la investigación.

Bibliografía

ACOSTA SAIGNES, M. (1946): *Los caribes de la costa venezolana*. Acta Anthropologica, México.

ACOSTA SAIGNES, M. (1967): "La Vivienda de los pobres". En: *Estudio de Caracas*. Vol. II. T. II: 631-892. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

ALVARADO, L. (1953): *Glosario de voces indígenas de Venezuela*. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Comisión Editora de las Obras Completas de Lisandro Alvarado, Caracas.

ANTCZAK, A. y ANTCZAK, M (1999): "La Esfera de interacción Valencioide". En: M. ARROYO y otros (ed.), *El Arte Prehispánico de Venezuela:* 136-147. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.

ARELLANO MORENO., A. (1964): *Relaciones Geográficas de Venezuela*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas.

BIORD, H. (2001): *Los aborígenes de la región centro-norte de Venezuela (1550-1600): una ponderación etnográfica de la obra de José Oviedo y Baños*. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

CARABALLO, C. (1985): *Obras Públicas como apoyo de un programa político. Guzmán Blanco (1870-1883)*. Tesis de Grado. Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

CRUXENT, J.M. y ROUSE, I. (1961): *Arqueología Cronológica de Venezuela*. Vol. I. Unión Panamericana, Washington, D.C.

CUNILL GRAU, P. (1987): *Geografía del poblamiento venezolano en el siglo XIX*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.

DEAGAN, K. (1987): *Artifacts of the spanish colonies of Florida and the Caribbean. Vol. 1*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.

DEAGAN, K. (1997): *Curso-Taller de Identificación y Fechado de Cerámicas Coloniales*. Instituto del Patrimonio Cultural, Caracas.

DE SOLA RICARDO, I. (1967): *Contribución al Estudio de los Planos de Caracas. La Ciudad y la Provincia. 1567-1967*. Ediciones del Comité de Obras Culturales del Cuatricentenario de Caracas, Caracas.

GOGGIN, J. (1968): *Spanish majolica in the New World. Types of the sixteenth to eighteenth centuries*. Yale University Publications in Anthropology n.º 72. Yale University, New Haven.

LÓPEZ MAYA, M. (1986): *Los suburbios caraqueños del siglo XIX*. Estudios, Monografías y Ensayos n.º 78. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Caracas.

MAGO DE CHÓPITE, L. (1986): *Caracas y su crecimiento urbano.* Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, Caracas.

MAGO DE CHÓPITE, L. (1997): "La población de Caracas (1754-1820). Estructura y características". *Anuario de Estudios Americanos,* LIV (2): 511-541.

MAGO DE CHÓPITE, L. y HERNÁNDEZ P., J. J. (2002): *El Cabildo de Caracas (1750-1821).* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Cabildo Metropolitano de Caracas. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Sevilla.

MARCO DORTA, E. (1967). *Materiales para la Historia de la Cultura en Venezuela (1523-1828).* Fundación John Boulton, Caracas.

MARTÍ, M. (1928): *Relación de la Visita General que en la Diócesis de Caracas y Venezuela hizo el Illmo. Sr. Dr. Dn. Mariano Martí, del Consejo de su Majestad.* 1771-1784. T. I. Editorial Sur-América, Caracas.

MARTÍ, M. (1999): *Documentos relativos a su Visita Pastoral a la Diócesis de Caracas (1771-1784).* T. VI. Compendio. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela n.º 100. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas.

MONTENEGRO, J. E. (1997): *Crónicas de Santiago de León.* Instituto Municipal de Publicaciones. Alcaldía de Caracas, Caracas.

ROJAS, A. (1952): "Los Puentes de Caracas en 1885". *Crónica de Caracas,* II (9): 264-269.

SALAZAR, R. (2008): *El comercio diario en la Caracas del siglo XVIII. Una aproximación a la historia urbana.* Fundación para la Cultura Urbana, Caracas.

TROCONIS, E. (1993): *Caracas.* Grijalbo S. A., Caracas.

VELOSO, S. J. (1976): *La Caracas de aquellos tiempos.* Editorial Columna Sprit. Caracas.

VILA, M. A. (1967): *Aspectos geográficos del Distrito Federal.* Corporación Venezolana de Fomento, Caracas.

WALDRON, K. (1977): *A social history of a primate city: the case of Caracas, 1750-1810.* Xerox University Microfilms. Ann Arbor, Michigan.

WALDRON, K. (1981): "Public Land Policy and Use in Colonial Caracas". *Hispanic American Historical Review,* 61 (2): 258-277.

ZAWISA, L. (1988): *Inventario del patrimonio arquitectónico venezolano.* Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico Norte y las colecciones del Museo de América de Madrid. La expedición de Juan Pérez de 1774[1]

Spanish expeditions to the North Pacific in the 18th century and the collections of the Museo de America in Madrid. The 1774 expedition of Juan Pérez

Emma Sánchez Montañés
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este primer trabajo de lo que se espera sea una serie, se analizan los diversos diarios e informes de la expedición de Juan Pérez de 1774. El propósito es documentar una serie de piezas del Museo de América de Madrid sobre la base de las descripciones de los objetos comerciados con los nativos en dos lugares de la Costa Noroeste y el análisis del inventario de los objetos enviados a la Corona.
Palabras clave: Expediciones marítimas, Costa Noroeste, siglo XVIII, Museo de América

Abstract: In this paper, the first of a series, different diaries and reports of the 1774 expedition of Juan Pérez are analized. The aim is to do research on a number of pieces of the Museo de América in Madrid, according to the descriptions of the objects that were obtained by trade with the natives in two places from Northwest Coast and the analysis of the inventory of the objects shipped to the Crown.
Keywords: Maritime expeditions, Northwest Coast, 18th Century, Museo de América in Madrid

---

[1] Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación “Construcción y comunicación de identidades en la historia de las Relaciones Internacionales: Dimensiones culturales de las relaciones entre España y los Estados Unidos”, referencia HAR2009-13284. 2009-2011.
This article forms part of the investigation project “Construction and comunication of identities in the history of International Relations: Cultural dimensions of the relations between Spain and the United States”, reference HAR2009-13284. 2009-2011.

I. Introducción

Uno de los problemas que suelen encontrarse en los museos de arqueología y antropología españoles es la falta de documentación relacionada con las piezas que se guardan en los mismos. Esa carencia dificulta en muchos casos los trabajos de investigación ya que nos podemos encontrar ante piezas descontextualizadas de las que incluso puede ignorarse hasta su origen.

Sin embargo, en el Museo de América de Madrid hay una excelente colección de piezas procedentes del Pacífico norteamericano que se podrían tratar de documentar, aunque no en su totalidad y desgraciadamente tampoco con absoluta precisión. Las piezas a las que nos referimos fueron recogidas por las denominadas generalmente "expediciones científicas"[2] entre 1774 hasta 1795 –fecha del levantamiento del asentamiento español en Nootka– y en algunos casos existen incluso inventarios de los ejemplares enviados a España.

Paz Cabello Carro llamó repetidamente la atención sobre ese hecho y ha publicado en varias ocasiones alguno de esos inventarios, intentando la atribución de piezas del museo a fechas y expediciones concretas (Cabello, 1883, 1989a, 1989b, 1992, 1999). Pretendemos ahora retomar esa vía de trabajo, pero de una manera sistemática e incluso exhaustiva. Excepto en raras y afortunadas ocasiones es muy difícil la identificación de una pieza concreta, ya que cuando existen listas de envíos estas se refieren a los objetos de un modo generalmente muy vago, denominando a la pieza de un modo genérico –armadura, sombrero, morrión– pero sin ninguna descripción detallada que sirva de orientación al investigador. Consideramos que es entonces importante buscar en los diarios de cada expedición todas las referencias posibles no solamente a los objetos que se "cambalachearon", sino también a las pormenorizadas descripciones de la cultura material de los nativos, para tratar así de ayudar a la posible identificación de una pieza que se encuentra en un inventario.

Aunque los diferentes diarios de una misma expedición suelen ser muy semejantes, existen también en ellos acusadas diferencias, encontrándose en unos datos que no aparecen en otros, por lo que se hace necesario el estudio de todos los diarios, informes y materiales diversos, procedentes de cada una de las expediciones. Nuestro propósito es, por lo tanto, ir procediendo al estudio de cada una de las expediciones del último tercio del siglo XVIII al Pacífico Norte para tratar de encontrar en los diarios, narraciones e informes de las mismas referencias a objetos que actualmente se encuentran en el Museo de América y poder así incrementar la documentación que los rodea. No tratamos tanto de buscar identificaciones concretas, lo que podría realizarse en alguna ocasión, sino de reunir toda la información posible sobre los objetos que pudieron recogerse en cada expedición y, en algún caso, aventurar alguna opinión sobre la identificación de un objeto, siempre sobre la base de la documentación aportada. Consideramos que la identificación precisa de una pieza es tarea de especialistas en cada una de las variadas técnicas y artes que se plasman en los objetos en cuestión.

En cada expedición que esperamos ir publicando aunque no necesariamente en orden cronológico, tras un breve resumen del itinerario de la misma transcribiremos todos los fragmen-

[2] Aunque como hemos mencionado suelen denominarse expediciones "científicas" la realidad es que los objetivos de todas eran fundamentalmente políticos y geo-estratégicos. Para una información general sobre las expediciones al Pacífico Nnorte puede verse Sánchez Montañés (2008), aunque en este trabajo no se menciona precisamente la expedición de 1774 por tocar solamente territorio actualmente canadiense.

tos de los diferentes informes en los que refieran actividades de intercambio o sencillamente describan la cultura material de los nativos. En el caso de existir, se transcribirá el o los inventarios en los que se recojan los envíos de piezas a la Corona. A continuación se irá realizando un comentario, pieza a pieza, de los objetos inventariados, tratando de encontrar alguna coincidencia con algún o algunos ejemplares del museo y en cualquier caso aportando referencias bibliográficas si tal pieza ha sido ya identificada. De no existir nada semejante en el museo, procuraremos, en base a la descripción del ejemplar, aportar referencias bibliográficas y/o museográficas de piezas probablemente semejantes con la finalidad de favorecer un posible hallazgo en el futuro.

En este primer trabajo comenzaremos por la primera expedición, la de Juan Pérez de 1774, de la que como mencionaremos se han identificado ya una serie de piezas pero a la que también aportaremos algún material inédito.

II. La expedición de Juan Pérez de 1774

La primera expedición española a la Costa Noroeste fue comandada por el piloto graduado de alférez de fragata Juan José Pérez-Hernández a bordo de la fragata *Santiago,* alias *Nueva Galicia,* y llevaba como primer piloto a Estevan Joseph Martínez Fernández. Aunque la expedición partió de San Blas el 24 de enero de 1774, no salió de Monterrey hasta el 11 de junio. Allí embarcaron el capellán fray Juan Crespi y el misionero fray Tomás de la Peña, autores de sendos y minuciosos diarios para el tema que nos ocupa. La expedición arribó a San Blas el 5 de noviembre después de haber establecido contacto por primera vez con nativos haida y nuu-chah-nulth[3].

Entre el 20 y 21 de julio se encontraron en el norte del archipiélago de la Reina Carlota y, con mal tiempo, bordearon la isla de Lángara por el norte, de este a oeste, volviendo después hacia el este, donde el día 21 y ya con mar en calma se les acercaron 21 canoas con cuyos nativos comerciaron. Se trata de los primeros objetos obtenidos por españoles en el Pacífico Norte, en este caso en el área cultural de la Costa Noroeste y concretamente en territorio haida. Es además probable que los haida con los que comerciaron procedieran de Dadens, el único poblado importante en la isla de Lángara (véase MacDonald 1994: 195-198).

En los diferentes diarios se describen los diversos objetos que se cambalachean en ese momento y que en todo caso sirven para mostrar cómo era la cultura material en el momento del contacto, ya que todas esas piezas no llegaron necesariamente a España. Los marineros podían cambalachear por su cuenta y quedarse con lo que adquirían. Pero existe una carta dirigida al Rey en la que el Virrey inventaría las "mejores" o más bonitas piezas, algunas cedidas por la marinería, para enviarlas a la Corona como prueba de que se ha realizado el viaje y para mostrar que los "naturales" con los que se había establecido contacto "no eran unos salvajes".

> *"Todo su comercio se reduce a dar pieles de animales como son Lobos Marinos, Nutrias, osos marinos [¿] tambien tienen una especie de lana blanca, que no sé, que*

---

[3] Hemos manejado los diarios de los misioneros fray Juan Crespi y fray Tomás de la Peña y Saravia que se encuentran en el Archivo de Indias (Crespi 1774; De la Peña 1774). Asimismo el diario de Juan José Pérez-Hernández y copia del diario de Esteban José Martínez Fernández, también en el AGI (Martínez 1774; Pérez 1774). En el Archivo del Museo Naval de Madrid existe un documento, la "relación de la expedición…" de fray Francisco Palou, que no citamos ya que su texto, en la parte que nos interesa, es un calco del diario de De la Peña (Palou 1774).

especie de Animal la produce de él sacan lana y texen fresadas bonitas de las quales yo recogí quatro, no son grandes, pero bien texidas y labradas." (Pérez 1774: f22v-23)

El 20 de julio por la noche, llegó hasta la fragata una canoa de la que se consiguieron probablemente los primeros objetos comerciados por españoles en la Costa Noroeste:

"Un marinero consiguio por un belduque que les dió, un sombrero de junco bien texido y de varios colores, la hechura de la copa pira midal de como una tercia [tercera parte de una vara] de alto y las alas del sombrero no pasavan de sesma [un octavo de vara] de ancho. Otro marinero por otro belduque les compró un petatito de como una vara en quadro, bien vistoso, texido de palma fina, al parecer, de colores blanco y negro, que texido en quadritos hace mui buena y vistosa labor." (Crespi 1774: f13)

El 21 de julio, en el noroeste de la isla de Lángara y ya con mar en calma como mencionados, se les acercan 21 canoas:

"y luego empezaron a comerciar con los cueros de nutrias, lobos y de osos: que la tripulacion recogió bastantes á cambio de trapos viejos, tambien recogieron algunas fresadas bonitamente tramadas y fabricadas segun me parece en telar: yó recogi algunas tambien: (Pérez 1774: f24)
"Como nos quedamos en calma tubieron los indios logrado su deseo de tratar con nosotros, y nosotros con ellos: en todo el resto de la tarde se juntaron veinte y una canoas, que según conté havía en todas como ciento cinquenta Indios, todos corpulentos, y robustos á un los de mayor edád, dos canoas llenas de Mugeres, y algunos muchachos pequeños que trahian de pecho, y mayores, las mugeres son bien parecidas, trahian en la boca una tablilla, que parecià labio de una concha pintada, el labio de abajo lo tienen àhujereado donde se afirman la tablilla, cosa mui fea, trahian sus manillas de fierrro ò plomo, y tambien de cobre, y muchos anillos: En una canoa grande de catorce, à quince codos venía uno representando sèr el Rey, ò Capitan, con veinte y dos Indios con Musica de Pandero, y Zonaja, baylando, y gritando todos; este Señor Rey, ò lo que fuese, sepagò de mi Gorra encarnada, se la dí, y me regaló el manto que trahia puesto, que ès una fresada que remitirè à S.E. a mi llegada, primorosa por estàr hecha de mano de gente sin cultura, otras varias recogió mi Compañero; tambien notè en sus Canoas algunas planchitas de hierrro, y algunos otros Ynstrumentos de Piedra [...] y Cueros que ès la vestidura que usan assi de Lobos como de Nutrias pero bien ceñidos al Cuerpo:" (Martínez 1774: f1-1v)

"Usan tambien los Indios Sombreros pero son de Paja, como las Coritas de la Canal de Santa Barbara, tambien les vi una Cuchara de palo, y recogí dos flechas primorosas no como las que usan los demas Indios de Nueva España..." (Martínez 1774: f2)

"…toda la tarde se estubieron las canoas, que eran 21 entre todas alrededor de nuestro Barco comerciando con los de abordo, para lo qual trahian grande prevencion de petates, pieles de diversas especies de animales, y pezes, sombreros de junco, gorras de pieles, y plumages con varias figuras, y sobre todo muchas colchas, ô texidos de lana mui bordados como de vara, y media en quadro con sus flecos de la misma lana al rededor, y varias labores de distintos colores. De todo compraron los nuestros por ropa, cuchillos y abalorios, varias piezas." (De la Peña 1774: f10)

Crespi, tras una pormenorizada descripción de las 21 canoas de varios tamaños, con hombres, mujeres y niños y una solo con mujeres es también quien describe con más precisión los objetos que se obtuvieron el 21 de julio:

"y luego se abrio entre ellos, y los nuestros una feria, [...] y ellos correspondieron dando Cueros de Nutria, y de otros animales no conocidos, bien curtidos y agamuzados, Colchas de Nutria tambien cosidas unas piezas con otras, que ni el mejor sastre lo haría mejor: Otras Colchas ó frasadas de lana fina, ó de pelo de animales que parece lana fina, texida, y laboreada de hilo del mismo pelo, de varios colores principalmente de blanco, negro, y amarillo; Un texido tan tupido que parece ser hecho en telares.

Y todas las colchas tienen al rededor sus flecos del mismo hilo torcido, de modo que para una sobre mesa, ó Carpeta, es al proposito, y como si para dicho fin estuviesen hechas. Dieron tambien algunos petatillos al parecer de palma fina, con labores de varios colores. Algunos sombreros de junco, algunos ordinarios, otros más finos, y los más de ellos pintados. La figura de ellos como ya dije de Copa piramidal, y de alas angostas, con su hilo para asegurarlo en la barba que no lo lleve el viento. Tambien se consiguió de ellos algunas bateas de madera chicas, bien labradas y laboreadas, como de escultura ó talla en la misma madera, de figuras de hombres, animales, y pajaros; y algunas cucharas tambien de madera con labores por la parte de afuera, y lizas por adentro, y una de ellas bastante grande toda de Cuerno, que no pudimos saver de que animal seria.

Se consiguieron dos Cajas de pino, de como una vara en quadro bien labradas de tablas, y en lugar de clavason cozido con hilo en las quatro esquinas; no tienen goznes, ni chapas, sino que las tapas son como las de las Petacas, con el ajuste segun, y como las Cajas de polvos, por dentro algo toscas, pero por afuera mui bien labradas, y lisas, y en la delantera con labores a modo de talla con varias figuras, y ramos, y embutidas Conchas, y Caracolitos de la mar, con tan buen encaje que no pudimos conocer como estan embutidas, y algunas de ellas estan pintadas de varios colores, principalmente de colorado, y amarillo. En todas las Canoas vimos de estas Cajas, y algunas havia de cerca de vara y media de largo; con su anchor correspondiente, se sirven de ellas para guardar sus trastecitos, como tambien para sentarse en ellas para remar: dieron tambien algunos señidores de hilo de lana, ó pelo, texidos y bien tupidos..." (Crespi 1774: f15v-17)

La lectura de estos fragmentos muestra que los objetos que más llamaron la atención de los expedicionarios y que son también los primeros que obtuvieron fueron las mantas y los sombreros. Llamaron especialmente las mantas, realmente mantos, sobre todo por la finura de su técnica y el material en el que se encontraban en parte realizadas, lana, tema sobre el que volveremos mas adelante. Es interesante también la mención al plato labial, vulgarmente denominado bezote, que portaban las mujeres, y la preciosa descripción de Crespi de las "bateas" de madera y las peculiares cajas del área. Más adelante Crespi menciona también otros objetos diversos:

"Nos llevo la atencion, asi su aspecto de bien carados hombres, y mugeres, con su pelo largo bien peinado, y hecho trenza, particularmente las mugeres llevaban la Cabeza mui compuesta, como el usar vestido quasi talar, los tejidos tan buenos, y tan bien

fabricados, y demas obritas de manos que de ellos consiguieron los nuestros, asi de madera, de palma, junco y tambien de marfil." (Crespi 1774: f18v)

Descendiendo hacia el sur, por la costa exterior de las islas de la Reina Carlota, a primeros de agosto se aproximan a la costa, en este caso a la costa occidental de la isla de Vancouver. A las 15:30 horas del 8 de agosto de 1774, la fragata *Santiago* se aproximó tanto a la península Hesquiat, en la entrada meridional del Nootka Sound, que se le acercaron varias canoas a comerciar. A las 19:00 horas se echó el ancla junto a una desprotegida playa, dos leguas al norte de la punta de San Estevan, y 4 leguas al sureste la punta de Santa Clara. Se encontraban en territorio de los que actualmente conocemos como nuu-chah-nulth, durante mucho tiempo denominados nootka, pero mas concretamente en territorio mowachaht[4], siendo Tsitus el poblado más cercano. Durante el día 9 continuó el intercambio con los nativos hasta que al anochecer arreciaron los vientos del ONO que les empujaban hacia los bajos, por lo que tuvieron que cortar el cable y poner rumbo SSO.

[9 de agosto] "Digo pues que los indios vinieron por fin a él habla, y entablaron su comercio de Pieles á cambio de Conchas que la gente nuestra traia de Monterrey, recogieron varios cueros de Nutria, y mucha sardina;" (Pérez 1774; f39v)
"...llegaron 15. canoas, en que venian como cien hombres y algunas mugeres. [...] comenzaron a comerciar con los nuestros cuanto trahian en sus canoas, que se reducia a cueros de nutria, y otros animales, sombreros de junco pintados con una pera en lo alto de ellos, y tegidos de una especie de cañamo con sus flecos de lo mismo con que se cubren, y los mas tienen una esclavina de este tegido; los nuestros les compraron varias piezas [...]. No vimos entre estos Gentiles tegidos de Lana, como en Sta. Margarita ni andan tan cubiertos..." (De la Peña 1775: f17v)

"...y comenzaron a comerciar con los nuestros quanto trahian en sus Canoas, que todo ello se reducia a pieles de Nutria, y de otros animales no conocidos, a unos Sombreros de junco pintados, como los de la Punta de Santa Margarita, salvo que en estos vimos que la Copa piramidal remata con una bola a modo de perilla, y algunos tegidos de un hilo muy semejante al Cañamo, con sus flecos del mismo hilo. Los nuestros les compraron algunas pieles, y algunos de dichos tegidos, y Sombreros a trueque de ropa, de belduques..." (Crespi 1774: f29v-30)

III. El inventario

Afortunadamente esta es una de las expediciones de las que se encuentra una lista concreta de objetos enviados a España. El inventario lleva adjunta una carta firmada por el Virrey de Nueva España Antonio Bucareli y Ursúa el 27 de diciembre de 1774 en México, dirigida al Rey (Bucareli, 1774). Su título, "Inventario de las Prendas cambalachadas con los Indios descubiertos en la costa de California a la altura de 55 grados y 49 minutos", hace indudable referencia a la latitud más septentrional alcanzada por la expedición, pero como veremos en seguida entre los objetos seleccionados para su envío se encuentran los recogidos en esa latitud, la que corresponde al territorio haida, pero también los recogidos en territorio nuu-chah-nulth:

---

[4] Para una mayor información sobre la situación del Nootka Sound en el momento del contacto véase Carretero, 1998.

"Nº 1641 Reservada
El Virrey de Nueva España:/ Da cuenta con Inventario de/ las prendas que remite de las/ cambalachadas con los Indios/ descubiertos en la Costa Septen-/ trional de Californias á la al-/tura de cincuenta y cinco gra-/dos y quarenta mi-/nutos.

Muy Señor mio. Deseoso dever las/ prendas que los individuos de la tri-/pulacion de la Fragata Santiago/ cambalacharon, ó feriaron, con los/ Indios descubiertos en la Costa Sep-/tentrional de Californias á la al-/tura de cincuenta y cinco grados/ y quarenta y nueve minutos, pre-/ vine al Comisario de Sn. Blas, Don/ Francisco Hixosa, recogiese de en-/tre ellos lo que hubiesen traido, y/ que me lo remitiera para exâ-/minar si todo convenia con el/ primor de las dos mantas que tu-/ve la complacencia de remitir al/ Rey avisándolo á V.E, en carta/ Numº 1608.

De estas no va duplicado á causa de haberlas enviado solas co-/ mo lo mas especial de quanto se/ rescató entre aquellos naturales; pe-/ro habiendo desempeñado Hixosa la/ prevencion y recibido Yo otras pren-/das que cedieron gustosos los Mari-/neros é individuos que acompaña-/ron á Dn. Juan Perez, sin embargo/ de ser todas usadas, he elegido lo mejor y mas primoroso, segun cons-/ ta del Inventario adjunto, para/ que sirviéndose V.E, manifestarlo/ al Rey, lo tenga S.M. por señal/ cierta y segura de la exploracion/ practicada, y de que todo ello demuestra la cultura y menor bar-/barie de aquellos naturales.

Con este motivo, y con res-/pecto á que en otra de este fecha/ Nº 1639 doy cuenta de todo lo dis-/puesto para que en continuacion/ de tan felices principios verifi-/que el mismo Buque segunda salida al mando del Teniente/ de Navio Dn. Bruno de Ezeta,/ llevando de segundo, y como pri-/ mer Piloto y práctico, al Alfe-/rez de Fragata Dn. Juan Perez,/ la doy ahora á V.E. de que no so-/lo este oficial, sino su segundo/ Piloto Dn. Estevan Joseph Marti-/nez, han respondido resignados/ que estan prontos á verificarlo/ por el amor que tiene al servicio/ sin reparar en el carácter, ni en las/ satisfaciones del mando.

Yo la tenia completa por -/ los Ynformes que me habian Da-/do de Dn. Juan Perez de que no/ se negaria á mi Disposicion, sin/ embargo del crecido mérito con-/trahido en aquellos mares; y co-/mo quiera que si estos son reco-/mendables por sí solos, lo es tam-/bien, y mucho, la accion de soli-/citarse á ir de segundo á una/ Expedicion que mandó antes co-/mo primero, le conceptúo acreedor/ á que el Rey se digne manifes-/tarse bien servido, concediéndo-/le el Grado de Teniente de Fra-/gata que pedí en la carta Nú-/mero 1608, y que á su Segundo/ Dn. Estevan Martinez se le dis-/tinga tambien con el de Primer/ Piloto y Alferez graduado, para/ que estas señales de premio, no/ solo alienten á ambos individuos/ á continuar sus servicios, sino que/ sirvan de estímulo á los demas./

Nuestro Sor. guarde á V. Excelencia/ muchos años. México 27 de Di-/ciembre de 1774.

Nota
El Inventario no se entregó con esta carta, y el extracto de ella pende al despacho desde 9 de abril de 1775.

Inventario de las Prendas cambalachadas con los Indios/ descubiertos à la altura de 55. grados y 49. minutos por los indi-/viduos de la Fragata Santiago destinada á explorar la Costa/ Septentrional de Californias, que se remiten à S. M. por/ el Virrey de Nueva España.
"Una Manta que parece de estopa de coco.
Otra de lo mismo hecha con mas primor y vor-/ dada por un lado de blanco y negro con pie-/ lezitas de Nutria en quadritos por ambos la-/ dos en forma de Tablero de Damas.
Un ceñidor ó faxa al parecer de lana y bien/ texida con los extremos bordados de negro.
Una gorra de piel al parecer de macho cabrio/ con una especie de visera de piel negra de/ lobo marino adornada de dos andanas/ de Dientes en la falda que parecen de Pescado.
Un sombrero texido con mucho primor al pa-/ recer de vejuquillo fino.
Otro de los mismo a la Chinesca mucho mas pri-/morosa por su texido y por tener demostradas/ en él las Canoas que gastan con vejuquillo/ tenido de negro.
Una bolsa quadrilonga tambien de vejuquillo/ y sin costura alguna; con 24. palillos/ de Madera bien labrada y fina de que usan para/ tañer en sus bayles.
Un petatito ô bolsa de Vejuquillo muy fino y primo-/ rosamente labrado; y en ella una especie de Paxaro/ de hueso con el pico superior quebrado, rescatado/ de una India que lo traia al cuello con una/ porción de dientecitos al parecer de cayman chico." (Bucareli 1774)

IV. Las piezas del inventario

"Una Manta que parece de estopa de coco"

Podemos suponer que se trata de una manta tejida a mano realizada fundamentalmente de corteza de cedro, que era la prenda básica de vestir en una gran parte de la Costa Noroeste pero de la que no hay evidencias en el Museo de América. Los diarios dan fe de que se adquirieron esas prendas en la entrada del Nootka Sound:

"...y tegidos de una especie de cañamo con sus flecos de lo mismo con que se cubren, y los mas tienen una esclavina de este tegido; los nuestros les compraron varias piezas..." (De la Peña 1775: f17v)

"...y algunos tegidos de un hilo muy semejante al Cañamo, con sus flecos del mismo hilo. Los nuestros les compraron algunas pieles, y algunos de dichos tegidos..." (Crespi 1774: f30)

Ya que no se menciona decoración alguna y se encontraba aparentemente realizada solamente con "estopa de coco", o sea fibras vegetales, consideramos que podría tratarse de un manta semejante a la que se encuentra en la colección Cook-Banks del British Museum, y que fue probablemente recogida en la expedición Cook de 1778, o posteriomente por Menzies en el viaje de Colnett (King 1981: 85, plate 76, 99) y que está clasificada como nuu-chah-nulth.

"Otra de lo mismo [estopa de coco] hecha con mas primor y vordada por un lado de blanco y negro con pielezitas de Nutria en quadritos por ambos lados en forma de Tablero de Damas".

No se encuentra tampoco una manta de estas características en el Museo. Y en este caso nos inclinamos a considerar esta pieza recogida en el norte del archipiélago de la Reina Carlota, en territorio haida, y de nuevo en los diarios se nos dan indicaciones al respecto:

"...Colchas de Nutria tambien cosidas unas piezas con otras, que ni el mejor sastre lo haría mejor: Otras Colchas ó frasadas de lana fina, ó de pelo de animales que parece lana fina, texida, y laboreada de hilo del mismo pelo, de varios colores principalmente de blanco, negro, y amarillo; Un texido tan tupido que parece ser hecho en telares.

Y todas las colchas tienen al rededor sus flecos del mismo hilo torcido, de modo que para una sobre mesa, ó Carpeta, es al proposito, y como si para dicho fin estuviesen hechas. Dieron tambien algunos petatillos al parecer de palma fina, con labores de varios colores..." (Crespi 1774: f16)

Y las fuentes son aun mas precisas ya que afirman que en la entrada del Nootka Sound, no hay "tejidos" como los que encontraron entre los nativos del suroeste de la isla de Lángara:

"No vimos entre estos Gentiles tegidos de Lana, como en Sta. Margarita ni andan tan cubiertos..." (De la Peña, 1775: f17v)
El tema de las mantas será tratado posteriormente con más detalle.

"Un ceñidor ó faxa al parecer de lana y bien texida con los extremos bordados de negro"

Es de nuevo Crespi el que menciona "ceñidores" semejantes, recogidos a la altura de la isla de Lángara el 21 de julio de 1774:

"...dieron tambien algunos señidores de hilo de lana, ó pelo, texidos y bien tupidos..." (Crespi 1774: f17)

Y Martínez quien menciona los vestidos "ceñidos":

"...y Cueros que ès la vestidura que usan assi de Lobos como de Nutrias pero bien ceñidos al Cuerpo:" (Martínez, 1774: f1v)

Desconocemos por el momento la existencia de objetos semejantes en otros museos.

"Una gorra de piel al parecer de macho cabrio con una especie de visera de piel negra de lobo marino adornada de dos andanas de Dientes en la falda que parecen de Pescado"

El 21 de julio, en el noroeste de la isla de Lángara, De la Peña (1774: f10) menciona la recogida de "gorras de piel". Desconocemos la existencia en museos de tales gorras. Sin embargo en una fotografía de 1890 tomada en Skidegate (MacDonald 1996: 170), se ve a algunas mujeres llevando en la cabeza lo que claramente son unas gorras de piel negra o al menos muy oscura.



Figura 1. *Un sombrero texido con mucho primor al parecer de vejuquillo fino.* Es evidente la calidad del tejido, en la denominada técnica de entrelazado (twined), pudiendo apreciarse hasta cuatro tipos de tejido diferentes. Se puede clasificar como un sombrero de lluvia nuu-chah-nulth. Número de inventario 13.571

"Un sombrero texido con mucho primor al parecer de vejuquillo fino"

Como en la descripción de la lista no se menciona decoración alguna y en el Museo de América se encuentra solamente un sombrero sin decoración, cuya técnica y estilo hacen que se pueda atribuir al área cultural de la Costa Noroeste (fig. 1), Paz Cabello lo identifica por primera vez en 1983 como el sombrero cuyo número de inventario es el 13.571 (Cabello 1983: 129, fig. 4). En otras varias publicaciones de la autora se repite la identificación como recogido en la expedición de 1774 (Cabello 1989a: 64; 1989b: 114, fig. 31; 1992: 15, fig. 3; 1999: 31, fig. 31).

Habría que intentar aclarar si el sombrero fue adquirido en territorio haida o en territorio nuu-chah-nulth. Las atribuciones culturales se han ido cambiando. En 1992 aparece por primera vez en un pie de foto como probablemente haida (Cabello 1992: 15, fig.3). En el catálogo de Sánchez Garrido (1991: 118) aparece como nutka (nuu-chah-nulth) y la misma atribución cultural se encuentra en el catálogo de la exposición de 1992 en Santillana del Mar (VV.AA. 1992: fig. 53).

¿Se encuentran algunas noticias en los diarios que pudieran proporcionar alguna indicación al respecto?

El 20 de julio, en el norte de Reina Carlota, ya consiguen un sombrero, aunque pintado: *"Un marinero consiguio por un belduque que les dió, un sombrero de junco bien texido y de varios colores, la hechura de la copa pira midal de como una tercia [tercera parte de una vara] de alto y las alas del sombrero no pasavan de sesma [un octavo de vara] de ancho." (Crespi 1774: f13)*

Las descripciones del 21 de julio abundan en la adquisición de sombreros:

"Usan tambien los Indios Sombreros pero son de Paja, como las Coritas de la Canal de Santa Barbara..." (Martínez 1774: f2)

"...toda la tarde se estubieron las canoas, que eran 21 entre todas alrededor de nuestro Barco comerciando con los de abordo, para lo qual trabian grande prevencion de petates, pieles de diversas especies de animales, y pezes, sombreros de junco... De todo compraron los nuestros por ropa, cuchillos y abalorios, varias piezas..." (De la Peña 1774: f10)

"Algunos sombreros de junco, algunos ordinarios, otros mas finos, y los mas de ellos pintados. La figura de ellos como ya dije de Copa piramidal, y de alas angostas, con su bilo para asegurarlo en la barba que no lo lleve el viento." (Crespi 1774: f16-16v)

Es curiosa la mención a las dimensiones, tercia de alto y sesma de ala, aproximadamente unos 50 cm. de altura y 10 cm. de ala, dimensiones que pueden sorprender. Sin embargo, la insistencia en la copa piramidal que vemos repetida nos hace pensar que les llama la atención la forma troncocónica de los sombreros, más o menos acusada, acostumbrados a los capacetes hemiesféricos de California, también de cestería pero de forma diametralmente opuesta.

Las descripciones de sombreros que hacen el 9 de agosto a la entrada del Nootka Sound y que luego consideraremos, se refieren solamente al peculiar "sombrero de los balleneros". Es tentador pensar que se envió un sombrero de cada uno de los lugares en los que se recogieron, pero no debemos olvidar que la selección para el envío se hizo posteriormente y en la carta remitida solamente se precisa la latitud del norte de Reina Carlota. Pero es también probable que si ya se habían adquirido sombreros tanto sin decorar como pintados entre los haida, los que llamaron la atención posteriormente en territorio nuu-chah-nulth fueran los de los balleneros por su forma peculiar y por lo tanto en los diarios e informes se mencionan solamente esos.

Sin embargo y a pesar de lo mencionado en las fuentes, la comparación con un ejemplar perfectamente documentado lleva a la conclusión de que se trata de un "sombrero de lluvia" nuu-chah-nulth, y por lo tanto adquirido en la entrada del Nootka Sound, con lo que uno de los ejemplares del museo podría tener una documentación y una atribución precisa.

En un artículo de Christian F. Feest sobre materiales del viaje de Cook de América del Norte en la Colección de Viena, se describe e ilustra un sombrero prácticamente idéntico por dentro y por fuera elaborado con raíz de picea (Feest 1995: 129-130, figs. 8a y b). El propio autor se refiere al sombrero del Museo de América, y tanto la forma, como las dimensiones y el estilo del tejido presentan enormes similitudes.

Ya que el sombrero del Museo de Viena está documentado como adquirido en la expedición Cook de 1778 en el poblado nativo de Yuquot, en Friendly Cove en el Nootka Sound, el sombrero del Museo podría entonces clasificarse también como nuu-chah-nulth, tanto por las propias características del sombrero como por la proximidad del lugar de adquisición y de la fecha de la misma.

"Otro de los mismo [sombrero] a la Chinesca mucho mas primorosa por su texido y por tener demostradas en él las Canoas que gastan con vejuquillo tenido de negro"

La precisa descripción y la información de los diarios permiten una fácil referencia a los cuatro sombreros que de esas características se encuentran en el Museo de América. En 1983 Paz Cabello publicó los cuatro sombreros de los balleneros y apuntó que el único problema sería identificar cuál de los cuatro fue el recogido en la expedición Pérez (1983: 129, fig. 4). La misma mención a los cuatro sombreros se encuentra de nuevo en 1989 (Cabello 1989a: 64).

Los diarios los describen inequívocamente:

"[El 9 de agosto] ...llegaron 15. canoas, en que venian como cien hombres y algunas mugeres. [...] comenzaron a comerciar con los nuestros cuanto trahian en sus canoas, que se reducia a cueros de nutria, y otros animales, sombreros de junco pintados con una pera en lo alto de ellos, y tegidos de una especie de cañamo con sus flecos de lo mismo con que se cubren... " (De la Peña 1775: f17v)

"Sombreros de junco pintados, como los de la Punta de Santa Margarita, salvo que en estos vimos que la Copa piramidal remata con una bola a modo de perilla, y algunos tegidos de un hilo muy semejante al Cañamo, con sus flecos del mismo hilo. Los nuestros les compraron algunas pieles, y algunos de dichos tegidos, y Sombreros a trueque de ropa, de belduques..." (Crespi 1774: f29v-30)

En 1989 Paz Cabello agradece en una nota la posible identificación, en julio de 1988, de uno de los sombreros por parte de Bill Holm, entonces conservador del Northwest Indian Art Burke Museum de la Universidad de Washington (Cabello 1989b: 114, nota 6, fig. 30). Se trata del catalogado con el número 13.567 (fig. 2). Como señaló Holm a la entonces directora del Museo, su factura interior es diferente, teniendo una especie de doble sombrero interior en vez del cerco de sujección a la cabeza como los otros tres.

En el catálogo de Sánchez Garrido el sombrero 13.567 se atribuye a Juan Pérez, Martínez o Malaspina (1991: 116), mientras que la identificación por Holm del sombrero 13.567 vuelve a mencionarse en Cabello (1999: 31).

"Una bolsa quadrilonga tambien de vejuquillo y sin costura alguna; con 24. palillos de Madera bien labrada y fina de que usan para tañer en sus bayles"

Siempre se ha considerado y es perfectamente posible que la descripción fuera errónea y no se tratara de algún tipo de instrumento musical sino del juego de palitos, muy extendido a lo largo de toda la Costa Noroeste y áreas vecinas (véase Culin 1975). En el Museo se encuentran inventariados tres juegos de palitos, el 13.347, y los 13.348 y 13.349, estos dos últimos acompañados de una bolsa de cestería.

En las diferentes publicaciones relativas al tema se han ido cambiando la atribución de los tres juegos a la expedición Pérez, pero sin pretender en ningún caso una identificación precisa. La primera mención la encontramos en Cabello (1989a: 64). La autora recuerda la cifra precisa de 24 palitos a la que no se ajusta ninguno de los juegos del museo. El juego inventariado como 13.347, no tiene bolsa y consta, dice, de 21 palitos (realmente son 22 palitos), por lo que, opina la autora, pudo haber perdido la primera y dos palos del juego. El apunte de Cabello de que este juego de palitos sin bolsa podría haber tenido como contenedor el cesto



Figura 2. *Otro de los mismo [sombrero] a la Chinesca mucho mas primorosa por su texido y por tener demostradas en él las Canoas que gastan con vejuquillo tenido de negro.* Es el "sombrero de los balleneros" nuu-chah-nulth, nº 13.567, identificado por el artista y antropólogo Bill Holm, por sus peculiares características.

del museo cuyo número de inventario es el 13.350 (Cabello 1989a: 71) no parece tener mucho sentido, ya que ese cesto puede identificarse con el tipo 7 de Emmons, *kish-shar yu't-kee, "a small bucket",* especie de vaso utilizado por los hombres tlingit para beber agua salada en ceremonias de purificación (Emmons 1903: 252).

El juego 13.348 se compone de 48 palitos y en este caso si está acompañado de una bolsa de cestería que parece tener su extremo doblado hacia afuera. La bolsa del juego 13.349 es la que mas podría parecerse a la descripción del inventario "sin costura alguna", aunque el número de palitos debería aclararse ya que muchos se encuentran fragmentados y podría haber intrusiones de otros juegos. Su decoración es la más elaborada[5].

En 1992 Cabello menciona de nuevo los juegos de palillos y dice que uno de los dos con bolsa debió ser traído por Juan Pérez (1992: 15), aunque en 1999 se vuelve a decir que no ha sido posible identificar cuál de los varios juegos de palillos del Museo es (Cabello 1999: 31).

Lo primero que habría que tratar de precisar es dónde se recogen, ya que aunque hay tendencia a atribuir todos los juegos de palitos a los tlingit, el hecho es que ese tipo de juegos existía a largo de toda la Costa Noroeste, como ya hemos mencionado. En los diarios no hay ninguna mención específica a los juegos de palitos, lo que no debería sorprender ya que no se trata de un objeto llamativo por su tamaño o por sus características y como ya hemos mencionado los marineros también "cambalacheaban" por su cuenta. La única mención a objetos de madera en el noroeste de la isla de Lángara se encuentra en la descripción general que se hace de los haida:

> *"Nos llevo la atencion, asi su aspecto de bien carados hombres, y mugeres, con su pelo largo bien peinado, y hecho trenza, particularmente las mugeres llevaban la Cabeza mui compuesta, como el usar vestido quasi talar, los tejidos tan buenos, y tan bien fabricados, y demas obritas de manos que de ellos consiguieron los nuestros, asi de madera, de palma, junco y tambien de marfil." (Crespi 1774: f18v)*

Podríamos considerar entonces que el juego de palitos, sea cual sea, se adquirió allí, ya que en la entrada del Nootka Sound solamente se mencionan sombreros y mantas. Los estilos de los inventariados como 13.347 y 13.348 son mas semejantes a los considerados generalmente tlingit (véase Culin 1975: 261). Emmons describe con detalle las reglas del juego y sobre todo la manera de realizar los palitos. Un juego podía tener de 25 hasta más de 80, se hacían siempre de madera dura –concretamente la madera de tejo procedía de las islas de la Reina Carlota–, con una longitud media de unos 12,5 cm. y un diámetro de 6,35 mm. Su circunferencia era perfecta, incluso se calibraba a través de un hueso agujereado, y los extremos eran redondeados, apuntados pero embotados, en forma de boquilla o ahuecados para incrustar concha de haliotis. La decoración superficial era generalmente en rojo o negro, en forma de líneas o bandas circulares, espirales y algunos ejemplares de origen haida se decoraban con líneas quemadas. Hay también ejemplares con incrustaciones de concha, hueso y cobre, y los más elaborados eran trabajo de haidas (Emmons 1991: 413).

---

[5] Ambas bolsas se aprecian bien en Sánchez Garrido (1991: 107 y 108).



Figura 3. *Una bolsa quadrilonga tambien de vejuquillo y sin costura alguna; con 24. palillos de Madera bien labrada y fina de que usan para tañer en sus bayles.* Aunque no tenemos la seguridad de que la descripción se refiera a un juego de palitos, éste sería el que tal vez podría identificarse como haida. Número de inventario 13.349

En este sentido el juego inventariado con el número 13.349, el más elaborado (fig. 3), parece estar decorado con líneas quemadas, lo mismo que el número 13.347, y tanto el primero como el 13.348 parecen estar huecos en su interior[6].

Pero quisiéramos también apuntar otra línea de investigación que se basaría en tomar al pie de la letra la descripción del inventario, ya que generalmente las fuentes españoles suelen ser de gran fiabilidad. 24 palillos de madera bien labrada y fina que se usan para tañer en sus bailes, es lo que se afirma, y no es una afirmación descabellada, ya que tal cosa existía, aunque de nuevo debemos recurrir a los tlingit como elemento de comparación dada la escasez de información sobre la cultura haida en el momento del contacto.

Los palos para golpetear *(tapping sticks)* se encuentran entre la parafernalia de los shamanes y son descritos por Frederica de Laguna entre los yakutat tlingit. Se trata de varillas de madera, sin decoración, de unos 30,5 cm. de longitud que el shamán guardaba hasta que se necesitaban. Se utilizaban para marcar el ritmo en una ceremonia y un ayudante del shamán, por ejemplo, los golpeaba entre si manteniendo uno en cada mano. Podemos también mencionar como curiosidad que la autora menciona un juego de precisamente 24 de esos palos encontrados en la tumba de un shamán cerca de Yakutat (De Laguna 1976: 697 y fig. 171).

---

[6] Podría tratarse de una particularidad de la madera en la cual han sido tallados, madera que en este momento se encuentra en proceso de investigación. Agradezco a Beatriz Robledo, conservadora jefe de la sección de etnografía del Museo de América de Madrid, y a Carmen Cerezo, restauradora del mismo Museo, su colaboración y comentarios al respecto.

En los diarios no se menciona ningún baile con esos bastones, pero podemos recordar:

"En una canoa grande de catorce, à quince codos venía uno representando sèr el Rey, ò Capitan, con veinte y dos Indios con Musica de Pandero, y Zonaja, baylando, y gritando todos;" (Martínez 1774: f1v)

Es de suponer que un personaje importante, como un "rey" o "capitán" se desplazaría junto con su shamán de cabecera.

"Un petatito ô bolsa de Vejuquillo muy fino y primorosamente labrado; y en ella una especie de Paxaro de hueso con el pico superior quebrado, rescatado de una India que lo traia al cuello con una porción de dientecitos al parecer de cayman chico"

La precisa descripción de este objeto ha facilitado que haya podido ser identificado sin ningún género de dudas, como así lo hizo por primera vez Paz Cabello (1988: 129, fig. 4). El patito, como familiarmente se le denomina, fue publicado de nuevo por Cabello en el año siguiente (1989a: 63) y en el mismo libro en el que se publicó el trabajo de la autora, resultado del congreso sobre culturas de la Costa Noroeste de América celebrado en Madrid en 1988, Bill Holm realizó un estudio pormenorizado de esta pequeña gran obra de arte (fig. 4), tallada en marfil, sobre un diente de cachalote (Holm 1989: 106-107 y figs. 7 y 14). Holm estudia los elementos del diseño, tallados en este caso sobre las alas y termina mencionando que los objetos de las colecciones del Museo de América del siglo XVIII tlingit y haida ilustran gráficamente el estilo del periodo histórico más temprano.

El patito de marfil aparece de nuevo en Cabello todavía sin atribución cultural clara (1989b: 114, fig. 29), mientras que en el catálogo de Sánchez Garrido (1991: 110, fig. 79) se clasifica como haida o tlingit. Ya en 1992 se clasifica como probablemente haida (Cabello, 1992: fig 2) y en 1999 se reitera la identificación y se clasifica claramente como haida (Cabello 1999: 31, 110, fig. 57).



Figura 4. *Un petatito ô bolsa de Vejuquillo muy fino y primorosamente labrado; y en ella una especie de Paxaro de hueso con el pico superior quebrado, rescatado de una India que lo traia al cuello con una porción de dientecitos al parecer de cayman chico.* Amuleto haida. Número de inventario 13.042

En 1998 y citando a Holm en 1989, el patito aparece publicado con honores como la pieza más antigua documentada en cualquier colección del mundo (Brown 1998: 13), y acertadamente señala el autor que en la fecha de su recogida la pieza podría tener ya una edad considerable. Se atribuye claramente a la cultura haida.

En los diferentes diarios no se encuentra ninguna referencia concreta sobre esta pieza, pero como ya venimos señalando repetidamente todo el mundo comerciaba por su cuenta y posteriormente los marineros tuvieron que ceder "gustosos" los objetos que luego se mandarían al Rey. Para terminar transcribimos de nuevo parte del párrafo de Crespi donde se menciona la recogida de objetos de marfil entre los haida. Esta pequeña e importantísima obra de arte ya ha sido sobradamente reconocida y estudiada por especialistas:

"...y demas obritas de manos que de ellos consiguieron los nuestros, asi de madera, de palma, junco y tambien de marfil." (Crespi, 1774: f18v)

V. Datos sobre el envío de otras piezas

Las piezas del inventario que hemos ido analizando no fueron al parecer las únicas de la expedición Pérez de 1774 que se enviaron al Rey. En la carta que hemos trascrito antes se mencionan dos mantas que al parecer eran consideradas especialmente destacables:

"...las dos mantas que tuve la complacencia de remitir al Rey avisándolo á V.E, en carta Numº 1608.
De estas no va duplicado á causa de haberlas enviado solas como lo mas especial de quanto se rescató entre aquellos naturales;".

Existe además un manuscrito inédito en el Museo Naval en el que se refiere el envío de esas mantas "especiales":

"Las Mantas que la tripulacion recogiò, ò cambió con los indios, y que se remiten en este mensal à S M. son mui dignas de observacion, y dan no poco lugar à reflexiones: es-tàn mui bien trabajadas; tienen un dibujo razonable; el todo de ellas està hecho de un punto de ahuja mui bueno, à excepcion de las orlas, faxas, ò tiras exteriores, que parecen texidas: la materia de que estàn fabricadas es lana mui fina, y al parecer de oveja, ò carnero, y seguramente no de Vicuña." (California, 1774: f 53)

Por la descripción parece que ambas mantas fueron recogidas en territorio haida y es incluso posible que una de ellas fuera la que Martínez obtuvo del "Rey" a cambio de su ·gorra encarnada·, ya que aunque no disponemos de una descripción precisa de esa prenda, el hecho de que la llevara el personaje mas destacado hace que sin duda fuera una manta diferente de las demás:

"En una canoa grande de catorce, à quince codos venía uno representando sèr el Rey, ò Capitan, con veinte y dos Indios con Musica de Pandero, y sonajas, baylando, y gritando todos; este Señor Rey, ò lo que fuese, sepagò de mi Gorra encarnada, se la dí, y me regaló el manto que trahia puesto, que ès una fresada que remitirè à S.E. a mi llegada, primorosa por estàr hecha de mano de gente sin cultura, otras varias recogió mi compañero;" (Martínez, 1774: f1v)

Esas mantas plantean además un interesante problema, tal como ya se preguntaba el autor anónimo del documento que transcribimos al final, y es que están aparentemente hechas de lana. Sin embargo, en el archipiélago de la Reina Carlota no existen ni carneros ni cabras salvajes, siendo estas últimas las que proporcionaban la materia prima. Los propios diarios pueden aportar una primera solución ya que podría tratarse de pelo de algún animal, como acertadamente señala Crespi:

> *"Otras Colchas ó frasadas de lana fina, ó de pelo de animales que parece lana fina, texida, y laboreada de hilo del mismo pelo, de varios colores principalmente de blanco, negro, y amarillo; Un texido tan tupido que parece ser hecho en telares." (Crespi, 1774: f16)*

Pero también podría tratarse de lana obtenida por comercio para la confección de las comúnmente denominadas en el siglo XIX mantas chilkat en toda la Costa Noroeste y que aparentemente son de las que estamos hablando (Emmons 1907: 331). El comercio a larga distancia existía en toda la costa y no solamente la lana sino las mantas confeccionadas podían encontrase entre los bienes comerciados.

Dixon, en 1787, menciona también brevemente mantas, a las que los nativos tenían en gran estima y que llevaban solamente en ocasiones extraordinarias, hechas de lana, obtenida de pieles de los animales procedentes de la caza, y aparentemente tejidas a mano y terminadas cuidadosamente (Dixon 1968: 244).

No tenemos noticias de mantas antiguas procedentes de territorio haida, aunque sí se conocen escasos y raros ejemplos tlingit que podrían tener características parecidas. Podemos ver una de ellas en Fitzhugh y Crowell, donde también puede verse el dibujo de un jefe tlingit llevando una de esas mantas (1988: 217, fig. 284 y 76, fig. 80)[7].

Erna Gunther describe la técnica para la ejecución de esas mantas. La lana en varias combinaciones daba a las tejedoras mayores oportunidades para mostrar su habilidad, y además del manto común de corteza de cedro, creaban una pequeña manta oblonga llamada manta de hombros. Excelentes ejemplos de esta variedad se encuentran en la colección del Museo Hermitage en San Petersburgo.

Estas mantas se tejían con urdimbres de corteza de cedro retorcida, que se tomaban dos a dos según la técnica del entrelazado *(twining)*. Entre cada par de urdimbres de corteza se introduce una tercera urdimbre de una delgada tira de piel de nutria, con el pelo de cara a la tejedora. El tejido es tan apretado que apenas muestra por dentro la piel de nutria, así que por un lado parece ser por completo de piel mientras que por el otro muestra la lana de cabra salvaje como trama (Gunther 1972: 260, fig. 63).

Anexo "Noticias del viaje de Juan Pérez"

Transcribimos a continuación, por su interés y relación con el tema un documento inédito del archivo de Museo Naval de Madrid[8]:

---

[7] En el Museo Peabody de la Universidad de Harvard se encuentra otro ejemplar adquirido en 1800 y reproducido por Emmons (1991: 232).

[8] Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a Leoncio Carretero Collado por haberme proporcionado este y los otros manuscritos sobre los que se ha realizado este trabajo.

"El Excelentisimo Señor Virrei con su natural celo, y grandes co-/nocimientos dispuso que en 13 de Junio de este año saliese del/ Puerto de Monterrey una Fragata de SM. mandada por un ex-/celente Piloto de la Carrera de Filipinas con viveres para un año/ y orden para dirigir su navegacion hasta la maior altura del Nor-/te que le permitiesen las circunstancias de su viage, y la justa/ consideracion de su vuelta, examinando como pudiese las cos-/tas de America, y sus habitadores, sin empeñarse en otra cosa que en lo preciso à una mera exploracion. Esta Fragata luego/ que salió del Puerto bajò de altura en busca de vientos favorables,/ y haviendolos hallado dirigiò su navegacion acia el Norte: ha-/llandose a 56 grados de altura puso la proa en busca de las costas/ de America, y las descubriò à 55 grados y 49 minutos aunque todo/ el dia lo empleò en buscar algun Puerto, ò abrigo, no lo hallò;/ por la tarde se le presentaron en mas de 30 canoas muchos/ indios al parecer mas civilizados, que los que hasta ahora he-/mos descubierto de buena talla, blancos, rubios, y con ojos azules/ (dudo mucho de la verdad de esta pintura de los indios) Se acer-/caron à la Fragata sin recelo, combidaron con señas à los de/ su Tripulacion à que fuesen à tierra, y se mostraron mui afables;/ cambiaron con ellos algunas mantas que trahian puestas por/ ropa usada, y otras vagatelas de nuestra gente de mar, y sobre-/viniendo la noche se retiraron con sus canoas à tierra: la Fra-/gata se quedò dando bordos para continuar al dia siguiente su/ exploracion, pero una furiosa borrasca le obligò à mudar de in-/tento, y à procurar salvarse, separandose de las costas. A la/ altura de 49 grs. volviò el Comandante de esta Fragata à des-/cubrir tierra, y tambien algunas canoas con indios bozales, y/ en cueros como nuestros vecinos9: no hallò puerto en que abri-/garse, pero reconociendo buen fondeadero echò una ancora, y puso su lancha en el agua con animo de embiarla à exa-/minar mas de cerca la costa: à poco tiempo de haver hecho/ esta maniobra, se levantò un viento tan fuerte, que fuè preci-/so picar el cable, y hacerse á la vela. Entre 40 y 41 grados volvio/ à descubrir la tierra, y supone haver hallado errada de un/ grado la altura en que situan todas las cartas al Cabo Men-/docino: Descubriò los Farallones del Puerto de San Francisco, y/ pensò entrar en èl, pero atendiendo al gran numero de enfer-/mos picados de escorbuto, que ya tenia à su bordo, y à la esca-/sez de la agua, que por la mala calidad de las barricas se ha-/via perdido, desistiò de su intento, y se volvio à nuestro Puer-/to de Monterrei de donde como se ha dicho havia salido en/ 13 de Junio.

Aunque parece que en este viage no se ha adelantado mu/cho para el intento, con todo es mui digno de consideracion, por/ haverse hecho en mares enteramente desconocidos, y de mucho aprecio por lo que se podra adelantar en lo succesivo en otros viages, que se emprendan para el mismo fin.

La Costa de America descubierta à 55 grados es la mis-/ma que descubriò el Capitan Tscirikon[10]*, y en donde nunca pu-/do recoger diez, ò doce Rusos, que embiò à tierra*

9 Con la primera mención a "indios mas civilizados" y posteriormente a los que andan "en cueros como nuestros vecinos" el autor establece una comparación con los nativos de California denominados costanoanos, los entonces "vecinos" de Monterrey, cuya cultura era mucho menos compleja que la de los nativos de la Costa Noroeste.

10 El anónimo autor se refiere a la expedición de Bering y Tchirikov de 1741 y a las canoas que efectivamente envió este último a tierra con desgraciadas consecuencias. Pero el desembarco de esas lanchas no aconteció en las islas de la Reina Carlota sino en el estrecho de Lisianski, entre las islas Yakobi y Chichagof, en territorio tlingit.

con su lan-/cha, y que se supone matarian los indios, ò pudieron servir/ para casta de los indios blancos, y rubios, que suponen ha-/ver visto los de nuestra Fragata.

Las Mantas que la tripulacion recogiò, ò cambió con/ los indios, y que se remiten en este mensal à S M. son mui/ dignas de observacion, y dan no poco lugar à reflexiones: es-/tàn mui bien trabajadas; tienen un dibujo razonable; el todo/ de ellas està hecho de un punto de ahuja mui bueno, à excep-/cion de las orlas, faxas, ò tiras exteriores, que parecen texi-/das: la materia de que estàn fabricadas es lana mui fina, y al parecer de oveja, ò carnero, y seguramente no de Vicu-/ña.

Si estas mantas son fabricadas por los indios del Pais/, aquella Nacion està mas cultivada, y civilizada, que quantas/ hasta ahora se han descubierto en la America; pero la maior/ dificultad es la lana. Todos saben que en ninguna parte de este/ emispherio se han hallado ovejas, y que este es uno de los muchos/ animales utiles, que los Europeos han trahido à ella: Nuestros In-/dios Vecinos, y comarcanos no tienen ganado, ni animal al-/guno domestico, por que aunque huvieran podido adquirirlo de/ nosotros ni lo han hecho, ni mostrado inclinacion à hacerlo: En/ quantas Naciones de indios no sujetos hemos descubierto ulti-/mamente hasta las riberas del Rio Sn. Francisco entre 38 y 39 gados/ no se ha descubierto entre los indios oveja, carnero, ni otro qua-/drupedo domesticado de que hagan uso para su servicio, y es-/to mismo han observado las demas Naciones Europeas, que/ tienen establecimientos en la America Septentrional; en este/ supuesto es mui dificil congeturar por donde estos indios han/ adquirido las ovejas, ò su lana: Si las mantas, ò à lo menos/ la lana de que estàn fabricadas es adquirida de otras Na-/ciones con quienes comercian estos indios, seria cosa mui/ interesante el saber con que extrangeros hacen su comer-/cio, y si por mar, ò por tierra, y con que permutan, ò pa-/gan lo que adquieren[11]" (California 1774).

[11] El interrogante que se plantea el anónimo autor es de una gran agudeza y una lección de temprana antropología. Efectivamente el comercio, como ya hemos mencionado, estaba establecido a gran escala y desde mucho tiempo atrás en la Costa Noroeste.

Bibliografía

BROWN, Steven C. (1998): *Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century.* The Seattle Art Museum and The University of Washington Press. Seattle, WA & London, UK.

CABELLO CARRO, Paz (1983): "Coleccionismo americano y expediciones científicas del siglo XVIII en la museología española". Estratto dall' *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia,* CXIII: 115-135. Florencia.
— (1989a): "Materiales etnográficos de la costa noroeste recogidos en el siglo XVIII por viajeros españoles", En J. L. PESET (comp.), *Culturas de la Costa Noroeste de América:* 61-79. Turner-Sociedad Estatal V Centenario. Madrid.
— (1989b): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII.* Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
— (1992): "Ancient Spanish collections from North America", *European Review of Native American Studies,* 6 (2): 13-20. Viena.
— (1999): "Expediciones, descubrimientos y colecciones españolas en la costa noroeste americana y en Alaska", En P. CABELLO Y A. COSTA (eds.), *Espíritus del Agua: Arte de Alaska y la Columbia Británica:* 29-43. Fundación La Caixa, Barcelona.

CARRETERO COLLADO, Leoncio (1998): "Yuquot, Ahaminaquus, Tsaxana: El largo camino de los Mowachaht hacia el futuro", En M. PALAU, M. CALÉS Y A. SÁNCHEZ GARRIDO (eds.), *Nootka: Regreso a una historia olvidada:* 55-66. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

CULIN, Stewart (1975): *Games of the North American Indians* (1907). Dover Publications Inc. 1st reprint, Nueva York.

DIXON, Capt. George (1968): *A Voyage Round the World; but more particularly to the North West coast of America: performed in 1785, 1786, 1787, and 1788, in the King George and Queen Charlotte, Captains Portlock and Dixon*. (Edited by William Beresford, 1789). Da Capo Press, Biblioteca Australiana n.º 37. Nueva York.

EMMONS, George Thornton (1903): "The Basketry of the Tlingit". *Memoirs of the American Museum of Natural History,* Vol. III, Part II: 229-278. Nueva York. Reprinted, 1993, Friends of the Sheldon Jackson Museum, Sitka AK.
— (1907): "The Chilkat Blanket". *Memoirs of the American Museum of Natural History,* Vol. III, Part IV: 329-400. Nueva York. (With Notes on the Blanket Designs, by Franz Boas). Reprinted, 1993. Friends of the Sheldon Jackson Museum. Sitka, AK.
— (1991): *The Tlingit Indians* (1945). Douglas & McIntyre. Vancouver, BC / American Museum of Natural History. Nueva York. (Edited with additions by Frederica de Laguna, and a biography by Jean Low).

FEEST, Christian (1995): "Cook voyage material from Northamerica. The Vienna Collection". *Archiv für Völkerkunde,* 49: 111-186. Viena.

FITZHUGH, William W. & Aron CROWELL (eds.). (1988): *Crossroads of Continents: Cultures of Siberia and Alaska.* Smithsonian Institution Press, Washington, D.C. & Londres.

GUNTHER, Erna (1972): *Indian Life on the Northwest Coast of North America As Seen by the Early Explorers and Fur Traders during the Last Decades of the Eighteenth Century.* University of Chicago Press, Chicago y Londres.

KING, Jonathan C. H. (1981): *Artificial Curiosities from the Northwest Coast of America: Native American Artifacts in the British Museum Collected on the Third Voyage of Captain James Cook and Acquired Through Sir Joseph Banks.* British Museum Publications, Londres.

LAGUNA, Frederica Annis de (1972): *Under Mount Saint Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit.* 3 Vols. Smithsonian Contributions to Anthropology Vol. 7, Washington D.C.

HOLM, Oscar William (1989): "Cultural exchange across the Gulf of Alaska: Eighteenth Century Tlingit and Pacific Eskimo Art in Spain", En J. L. PESET (comp.), *Culturas de la Costa Noroeste de América:* (105-113). Turner-Sociedad Estatal V Centenario, Madrid.

MacDONALD, George F. (1994): *Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands.* University of British Columbia Press, Vancouver, BC.
— (1996): *Haida Art.* Douglas & McIntyre. Vancouver, BC / The University of Washington Press. Seattle, WA.

SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli (1991): *Indios de América del Norte. (Otras culturas de América).* Ministerio de Cultura, Madrid.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma (2008): "Fuentes Españolas y Etnografía. La Costa Pacífica Estadounidense a finales del siglo XVIII", En E. SÁNCHEZ MONTAÑÉS, S. L. HILTON, A. HERNÁNDEZ RUIGÓMEZ E I. GARCÍA MONTÓN (EDS.), *Norteamérica a finales del siglo XVIII: España y los Estados Unidos:* 45-68. Fundación Consejo España-EEUU / Marcial Pons. Madrid, Barcelona, Buenos Aires.

VV.AA. (1992): *Los indios de América del Norte en el siglo XVIII.* Fundación Santillana.

Fuentes documentales

BUCARELI Y URSÚA, Antonio *(Virrey de Nueva España)* (1774): "Carta reservada n.º 1641 a D. Julián de Arriaga, remitiendo un inventario de las prendas cambalacheadas con los indios descubiertos en la costa de California a la altura de 55 grados y 49 minutos, firmada el 27 de diciembre de 1774 en México". Sevilla: Archivo General de Indias, Estado 20, n.º 14.

CALIFORNIA (1774): "Noticias del viaje de Juán Pérez". Madrid: Museo Naval, Ms. 330, doc. 19, f. 52-53v.

CRESPI, Fray Juan (1774): "Diario que yo Fray Juan Crespi, Misionero del Apostólico Colegio de Propaganda Fide de Sn. Fernando de México, formo del viaje de la Fragata de Su magestad nombrada Santiago, alias la Nueva Galicia, mandada por su Capitán y Alférez de Fragata D. Juan Pérez... (Misión de San Carlos de Monterrey 5 octubre)". Sevilla: AGI, Estado 43, n.º 10.

DE LA PEÑA Y SARAVIA, Fray Tomás (1774): "Diario del Viaje, que por mandado del R. Pe. Fr. Junipero Serra, Predr. Appco., y Presidte. de estas Misiones de Monterrey..., hago desde este Puerto de Sn. Carlos de Monte-Rey..., en la Fragata de S.M. nombrada Santiago, alias la nueva Galicia, mandada por Dn. Juan Pérez Alférez graduado de Fragata... (Monterrey 28 agosto)". Sevilla: AGI, Estado 43, n.º 9.

MARTÍNEZ FERNANDEZ, Esteban José (1774): "Copia de lo que el segundo piloto Don Esteban José Martínez expresa en su Diario de navegación referente al 20 y 21 de Julio". Sevilla: AGI, Estado 20, n.º 11 (1b).

PALOU, Fray Francisco (1774): "Relación de la expedición de la fragata la "Nueva Galicia" en el año 1774 al descubrimiento de la costa del norte, cuyo capitán era el primer piloto D. Juan Pérez... Copia de lo particular que vio la expedicion de mar en las costas del Norte, sacado del Diario original, que se formo abordo de la Fragata por los P.P. Fr. Juan Crespi, y Fr. Tomas de la Peña, que iban en la dicha expedicion". Madrid: M. N. Ms. 335, doc. 40, f. 99-105.

PEREZ HERNÁNDEZ, Juan José (1774): "Continuación del diario que formó el Alferez graduado de Fragata Dn. Juan Perez, Primer Piloto del Departamento de Sn. Blas, con la titulada Santiago, alias la Nueva Galicia de su mando, que comprehende su salida de Monterrey á explorar la Costa Septentrional, y su regreso á este propio Puerto en 26 de Agosto de este año de 1774". Sevilla: AGI, Estado 38A, n.º 3.

La arqueología aborigen en la provincia de Camagüey, Cuba. Situación actual y perspectiva

The native archaeology in Camagüey, Cuba. Current situation and perspective

Raquel Terrero Gutiérrez
Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

Odalys Brito Martínez
Centro de Investigaciones de Medio Ambiente de Camagüey. CITMA

Resumen: La arqueología aborigen es la encargada del estudio de los primeros grupos humanos que habitaron el archipiélago cubano. Surgida a mediados del siglo XIX, tras un largo proceso de evolución, ha llegado hasta nuestros días con importantes aportes científicos. Su desarrollo en la provincia de Camagüey se ha caracterizado por constituir un proceso con marcados cambios progresivos. La descripción del estado actual de esta disciplina científica partiendo de sus antecedentes, sus resultados más importantes en años recientes y las perspectivas teniendo en cuenta las potencialidades existentes en el área descrita, constituyen los objetivos de este trabajo.

Palabras clave: Cuba, Camagüey, Arqueología, Aborigen, siglos XVII-XX

Abstract: Native archaeology is the one in charge of the study of the first human groups that inhabited the Cuban archipelago. Founded in the middle of the 19th Century, after a long process of evolution, it has arrived to the present time with important scientific contributions. Its development in the province of Camagüey has been characterized to constitute a process with noticeable progressive changes. The description of the current situation of this scientific discipline, starting from their antecedents, their more important results in recent years and the perspective taking into account the existing potentialities in the described area, constitute the aims of this work.

Keywords: Cuba, Camagüey, Archaeology, Native, 17th-20th Centuries

I. Introducción

La arqueología es el estudio de sociedades humanas pasadas, a través de las evidencias materiales dejadas en el curso de su existencia. En la actualidad goza de gran prestigio y reconocimiento por los resultados obtenidos en el conocimiento de la cultura histórica, reconstruir modos de vidas pasados y explicar los procesos culturales que se dieron en el decursar del tiempo.

Tradicionalmente, la arqueología se ha equiparado con la recuperación, el análisis y la interpretación de los restos materiales del pasado humano. Pero esta ciencia ha trascendido esos límites. La mayoría de los arqueólogos ven la arqueología como un medio para estudiar el comportamiento humano y el cambio cultural en el pasado.

Muchos arqueólogos se hallan comprometidos con la idea de averiguar qué sucedió en el pasado, y la disputa se ha centrado sobre la cuestión de si su objetivo principal debe ser explicar los acontecimientos individuales en toda su particularidad ideográfica o bien producir generalizaciones evolucionistas sobra la naturaleza del cambio cultural. Pero el papel de la arqueología como ciencia social no debe estar restringido a reflejar la sociedad, sino jugar un papel importante, junto al estudio de la historia, en la creación de una ciencia de progreso más objetiva que ayude a dilucidar cuestiones sociales de importancia y guíe a la humanidad hacia un futuro mejor (Trigger 1992: 343).

De manera general la arqueología satisface una preocupación por nuestros orígenes y por los simples tiempos tempranos, contribuye a dar información valiosa acerca de la herencia cultural de un pueblo o nación y a descubrir las raíces tempranas de los pueblos sin historia escrita; es de uso vital en el desarrollo económico de algunos países pobres y contribuye al fortalecimiento de los sentimientos de identidad nacional, a la defensa de la independencia y soberanía de los pueblos.

De igual forma, la arqueología permite comprender mejor cómo los pueblos han tratado con el mundo que les rodeaba y contribuye a comprender mucho mejor el medio ambiente, el clima mundial y el paisaje de esos tiempos. Con los datos aportados por la arqueología, se puede conocer cómo los pueblos antiguos respondieron a los cambios medioambientales que se les presentaron durante su evolución (Fagan 1992: 11). Por tal motivo es importante potenciar el desarrollo de esta disciplina científica en todos los países, fundamentalmente en los que se encuentran en vías de desarrollo donde los sentimientos de identidad deben estar bien arraigados para enfrentar los retos que imponen los nuevos tiempos, y donde la búsqueda de algunas soluciones puede estar en los tiempos pasados.

En Cuba, la arqueología estudia tanto la etapa histórica antes de la conquista y colonización, como la posterior. La arqueología aborigen es la encargada del estudio de los primeros grupos humanos que habitaron nuestro archipiélago. Surgida a mediados del siglo XIX, tras un largo proceso de evolución, ha llegado hasta nuestros días con importantes resultados. Su comportamiento en la provincia de Camagüey se ha caracterizado por constituir un proceso con marcados cambios evolutivos.

La descripción del estado actual de esta disciplina científica partiendo de sus antecedentes, sus resultados más importantes en años recientes y las perspectivas teniendo en cuenta las potencialidades existentes en el área descrita, constituyen los objetivos de este trabajo.

II. La arqueología aborigen en Camagüey

Hasta la primera mitad del siglo XIX las noticias relacionadas con los aborígenes y sus restos tienen un carácter meramente descriptivo de antigüedades curiosas del pasado. Se realizaron algunas excavaciones sin métodos precisos y mayormente por curiosidad, sin que sus resultados se consignaran con exactitud. Primaba la tendencia de desconocer la existencia de un pasado aborigen, por lo que el tema, si era tratado por los primeros historiadores, era de modo muy breve.

Con respecto al territorio en cuestión, no aparece ninguna fuente local de interés, con relación al tema aborigen. Solo se encuentran textos de carácter general, que hacen referencia a los documentos inéditos de los cronistas de Indias, apuntados o copiados por los primitivos historiadores de Cuba, como Pedro José Guiteras, que dedica varios capítulos en su obra a los aborígenes, basado en la información de los cronistas de Indias.

Otras noticias aisladas fueron las referencias a fósiles humanos en Puerto Príncipe publicado en las *Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana,* que despertaron cierto interés en estos asuntos y las noticias sobre enterramientos aborígenes divulgados por Don Bernabé Mola y otros lugareños que alimentaron el interés por el estudio de estas comunidades.

Camagüey está considerada por la historiografía como una de las regiones más singulares en el plano cultural, cuya vida intelectual y figuras prominentes la distinguen del resto de la Isla.

En este ambiente de alto vuelo intelectual, es posible comprender por qué, al producirse relevantes descubrimientos, como el hallazgo de restos arqueológicos aborígenes en el territorio camagüeyano o los entierros de indios en el sur del mismo, fueran comunicados como noticia de gran importancia y publicado en las *Memorias de la Sociedad Patriótica de la Habana* del año 1843, bajo el epígrafe “Esqueletos humanos fósiles en Puerto Príncipe” (Pichardo 1948: 39), de modo que en el viejo continente pudieron ser conocidos estos datos por los círculos científicos interesados.

Esta noticia hizo que en el año 1848 el geógrafo español Miguel Rodríguez Ferrer (1815-1899), interesado en investigaciones de arqueología indocubana, visitara el lugar donde recogió una mandíbula que fue llevada a La Habana, para ser analizada por el naturalista Felipe Poey, el que confirmó su procedencia humana. Esta mandíbula, única reliquia que se encontró de aquellos esqueletos mencionados, fue llevada para su análisis al Museo de Historia Natural de Madrid en 1850, donde fue estimada como un fósil prehistórico, según los conceptos de la época, corroborando además su condición de mandíbula humana. Hallazgo que, en principio, sirvió para tratar de demostrar la hipótesis de la evolución de una determinada raza de hombre autóctona cubana, el *Homo cubensis,* hasta que seis años más tarde fue desechada al demostrar que el poblador americano no tuvo su origen en este continente.

Aunque es lamentable que no se profundizara al respecto por Ferrer, lo importante es reconocer que fue el primero que exploró estos sitios por una verdadera motivación científica, quien al recorrer toda la Isla, reunió materiales para su excelente obra *Naturaleza y Civilización de Cuba,* reconocida por muchos como punto de partida para la valoración científica de la arqueología cubana. Se puede considerar entonces como fecha inicial de estudios primarios en este campo, al año 1847, con su quehacer científico.

Rodríguez Ferrer, a su paso por el sur de Camagüey, colocó a este territorio como precursor de la arqueología cubana, al descubrir la mandíbula humana. La valoración de este hallazgo, conocido como "la mandíbula de Ferrer" no fue inmediata y solo a finales de la década de 1870 se le dedicó la merecida atención. Adquirió mayor valor científico casi medio siglo después, porque ya se habían producido cambios en los estudios arqueológicos e incluso se habían adelantado los conocimientos acerca de otros hallazgos y estudios de antigüedades. Su postura no rebasa el estrecho marco de las interpretaciones coleccionistas propias de la época, en la que el concepto de fosilización y su relación con la antigüedad geológica no se habían incorporado totalmente a los estudios arqueológicos en España y en Francia, a pesar de las investigaciones de Jacques Boucher de Perthes (1788-1868)[1].

Estas comunidades fueron descritas desde el punto de vista físico, de sus costumbres, actividades económicas y de elementos representados en las cuevas, por los primeros historiadores locales como Tomás Pío Betancourt y Juan Torres Lasqueti, por otros autores como Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Ramón Betancourt y Don Jacobo de la Pezuela, y por viajeros que pasaron por el Príncipe como Antonio Perpiñá Pibernat y Antonio Bachiller y Morales. Pero faltaban las referencias directas al pasado precolombino y solo se abordó como un momento estático dentro de la historiografía cubana.

Al paso de los años, en la segunda mitad del siglo XIX, no se reportó ninguna otra referencia arqueológica en la zona, quizás por los años tumultuosos de las dos Guerras de Independencia y de la falta de alguien con un determinado nivel de conocimiento que acometiera esta tarea. Fue una época en que el tema de nuestros ancestros no era de interés para la sociedad en la búsqueda de sus orígenes. No obstante, apareció una noticia en el periódico *El fanal de Puerto Príncipe* del año 1850, sobre un descubrimiento de restos indios cerca de Morón, reportado por Francisco Rodríguez, vecino de la ciudad. Se trataba de un lometón con restos de jutías y otros animales, utensilios indios e ídolos, pero este hallazgo tampoco fue investigado.

Esta etapa estaba vinculada a "la configuración del criollo, generalmente autoconsiderado como blanco y que se aleja emocional y conscientemente… del elemento indígena, en tanto negador de sus derechos a determinados territorios que, a manera de tardía protección, les había otorgado la Corona y a los cuales aspiraban esgrimiendo el criterio de la desaparición de la raza aborigen" (Trincado 1996:101). Las informaciones sobre estos primeros habitantes fueron excluidas del análisis de la historiografía cubana.

Hasta 1932, los aspectos relacionados con nuestro pasado indio quedaron sumergidos en el más absoluto silencio. A partir de este año descollaron figuras que imbuidos por el afán de conocimiento y seguros del importante papel que significaba el legado aborigen para la reivindicación de nuestra cultura nacional, comenzaron a hacer trabajos de exploración y excavación en el territorio de los caneyes abandonado por casi un siglo. Desde esta visión se llevaron a cabo estudios sistemáticos de los diferentes caneyes,

---

[1] Este francés, en la década de los años cuarenta del siglo XIX, planteó una hipótesis sobre la antigüedad del hombre en la Tierra. La prueba convincente que lo demostraba se podía obtener a partir de la presencia de instrumentos de trabajo, asociados con osamenta de especies extinguidas, en el valle de Somme, en Francia

los primeros realizados en el territorio. Se destacaron así intelectuales como Felipe Pichardo Moya y un grupo de valiosos investigadores, quienes iniciaron las exploraciones con los escasos recursos que se podía contar entonces, carecían generalmente del apoyo oficial y de todas las garantías necesarias para realizar un trabajo exitoso y de rigor científico, pero a pesar de ello lo acometieron, enfrentándose a las dificultades propias de la zona, especialmente por comprender la magnitud y valor de estos sitios para la arqueología cubana.

A los esfuerzos de estos camagüeyanos se sumó la visita del profesor inglés H.W. Krieg-ger. Si bien se desconocen los detalles de su labor, hay evidencias de que las excavaciones que realizó junto a los doctores y coleccionistas Antonio Martínez y Jorge Acosta Jiménez fueron continuadas más tarde por Felipe Pichardo Moya (fig 1).



Figura 1. Mapa de las exploraciones arqueológicas realizadas en la provincia de Camagüey hasta la primera mitad del siglo xx. Fuente: José Álvarez Conde: Arqueología Indocubana, La Habana, 1956

Los resultados obtenidos a partir de los trabajos de campo realizados durante las décadas del 30 y el 40 del siglo XX, trajeron consigo la publicación de importantes obras y artículos, que constituyeron muestras del quehacer arqueológico en Camagüey, en las que predominó la influencia de la Escuela francesa de arqueología. Entre los notables trabajos de esta época, están los realizados por Felipe Pichardo Moya, "Los caneyes del Sur de Camagüey" (1948), en el que realiza una novedosa valoración sobre estos caneyes, hallados en 1843, y relaciona todas las exploraciones verificadas hasta ese año. De este notable científico, se conocen además "El Camagüey Precolombino" (1934), "Zonas Indo arqueológicas de Camagüey" (1935) en las que se abordan temas de nuestra arqueología local. Los artículos: "Una visión de prehistoria cubana", 1936 y "De nuestro pasado indio", 1943, así como su obra cumbre *Caverna, costa y meseta* (1945), ofrecen una visión general de las culturas precolombinas del archipiélago cubano. Esta obra refleja los conocimientos adquiridos por aquella generación de investigadores y se demuestra el aporte de este eminente científico, al unir los elementos del medio con las evidencias materiales, lo que da una visión del hombre y su ambiente.

Sus estudios, a pesar de estar enmarcados dentro de la tendencia positivista, evidencian "una visión amplia y sensiblemente objetiva de la sociedad indo cubana e introdujo un gran número de elementos de la etnografía comparada, así como datos históricos en su labor investigativa" (Guarch 1987: 10).

Esta notable obra, por la amplitud de sus observaciones, por la base original de exploración, por los análisis tan detallados y por lo novedoso de sus conclusiones sintéticas, hizo época en la historia de la arqueología cubana. Se entraba en una era donde la orientación de la disciplina era más segura y se dejó atrás la etapa en que la arqueología se basaba en inducciones sobre datos que relataban los cronistas del siglo XVI. Las exploraciones tendrían en lo adelante como base el terreno y sus guías serían la etnografía y la lingüística comparadas.

Investigadores como Felipe Pichardo Moya y Fernando Ortiz fueron los más destacados en elaborar consideraciones sobre la importancia de la arqueología para el rescate de las culturas precolombinas con nuevas razones científicas, en valorar las limitaciones de la historiografía tradicional en su supeditación a las crónicas y en establecer planteamientos de búsqueda de los aportes aborígenes a la formación nacional, al definir el hecho real de su supervivencia, sustentado desde el punto de vista arqueológico. En este sentido están las publicaciones de Felipe Pichardo Moya: *La Edad Media cubana* (1943) y *Los indios de Cuba en sus tiempos históricos* (1945), las cuales "…rompen con la falacia del exterminio, y perfilan con acierto que nuestros orígenes son también indios…" (Domínguez 1990, en Pichardo 1990: prólogo).

La influencia norteamericana en la investigación arqueológica en Cuba tuvo su máximo desarrollo en 1942. Está intrínsicamente relacionada primero con los intereses expansionistas y posteriormente con los de científicos norteamericanos al servicio de su país. El éxito de esta arqueología, o de sus más destacados representantes, no debe medirse solo a partir de sus posiciones respecto a los trabajos de norteamericanos, en especial los del investigador Irving Rouse, sino en cómo logran aprehender estos resultados e intentar plantearse nuevas ópticas de investigación, para ampliar su sentido y hacerlo más cercano a los problemas de esta etapa en Cuba y las Antillas. Algo que sobresalió en esta época fue el auge en los trabajos de campo y la acumulación importante de información que se logró si bien no sobre la base de un adecuado rigor científico, si sobre la base de la cooperación de profesionales, aficionados y

coleccionistas. Es por esto que se puede decir que en este o en mucho de estos trabajos, está la génesis de verdaderos museos locales y el inicio de las tareas de investigación en todo el país (Ulloa 2002).

En la década de 1940 se fundó la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, impulsando nuevas investigaciones científicas y publicaciones especializadas como la *Revista de Arqueología y etnología*. Además del trabajo de los arqueólogos y aficionados a esta ciencia, otras sociedades e instituciones relacionadas con la historia, el arte y la cultura, hicieron posible el desarrollo de las labores arqueológicas en la provincia. Una de las más destacadas en este sentido fue el caso de la Comisión de Arqueología, creada a finales de 1943, como parte del Patronato del Museo y Biblioteca "Ignacio Agramonte", gracias a la cual se lograron atesorar piezas de diferentes sitios arqueológicos del territorio que habían sido explorados.

A partir de la segunda mitad de la década de 1950 existe una generación de arqueólogos que desarrolló su trabajo, con el descubrimiento de nuevos sitios y realizó importantes aportes a los conocimientos ya existentes. En julio de 1955 fue constituido oficialmente en Camagüey el grupo Yarabey, como parte de la Sección de Arqueología de la Sociedad Espeleológica de Cuba, fundada en el año de1940, dentro de la cual se insertaron varios arqueólogos que contribuyeron al desarrollo de esta ciencia. En él se destacaron los investigadores Rodolfo Payarés y José M. Guarch. Este grupo tenía como objetivo principal promover actividades relacionadas con la investigación arqueológica, antropológica, etnográfica, geográfica, de ciencias naturales e historia (fig. 2).



Figura 2. Integrantes del Grupo Yarabey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

Entre los resultados de los trabajos más importantes de este grupo, encontramos el estudio efectuado junto al Dr. Antonio Núñez Jiménez, de pictografías en siete cuevas de la Sierra de Cubitas, atribuidas a los aborígenes agroalfareros, aunque en esa época quedó planteado solamente como hipótesis (Calvera 1985: 5) (figs. 3 y 4). También se estudiaron los hallazgos procedentes de los sitios agroalfareros y preagroalfareros localizados al norte y al sur de la provincia, con el profesor Manuel Rivero de la Calle (fig. 5). Algo relevante lo constituyó el descubrimiento del sistema cavernario más grande de la Sierra de Cubitas, en el que más tarde se encontraron los restos fósiles de nueve ejemplares de Megalocnus Rodens (fig. 6), lo que dio impulso a la paleontología nacional y permitió completar los estudios de este mamífero prehistórico. Los logros obtenidos por el grupo convirtieron a sus miembros en legítimos continuadores de los proyectos arqueológicos más avanzados que hasta el momento se habían desarrollado en la provincia. Las técnicas de trabajo aplicadas incluían los métodos estratigráficos, las rigurosas anotaciones de campo y las clasificaciones de evidencias por procedimientos rigurosos, que los colocaron a la vanguardia del quehacer arqueológico de la época en el país. Unido a los aportes a la ciencia arqueológica, el grupo rebasó con creces este marco científico y fue una verdadera cantera de intelectuales comprometidos, críticos de la realidad nacional de la época que se incorporaron en su mayoría a la lucha por la transformación radical de la realidad nacional, no solo en el plano cultural sino también en el político y social. La importancia del grupo se extendió a la promoción cultural por medio de conferencias, exposiciones y una amplia labor de divulgación.

A partir de 1959 se inician pasos para una Nueva Arqueología Cubana, al marcarse en esta disciplina cambios radicales. Muchos de ellos contribuyeron a dar un salto de calidad en esta ciencia, mientras en otros sentidos, al decir de teóricos cubanos contemporáneos:

"...se produjo un cierto estancamiento, sobre todo teórico, al no tener en cuenta muchos de los aportes creativos de otras arqueologías caribeñas, latinoamericanas o norteamericana y enclaustrarse en una especie de ortodoxia que limitó la propia dialéctica investigativa y en muchos casos produjo una especie de mezcla o hibridación entre las viejas concepciones del funcionalismo y el particularismo de Rouse, y los intentos de aplicar el marxismo a la interpretación de las culturas precolombinas." (Ulloa 2002)

Sin embargo, el trabajo arqueológico se tornó más profesional, se impuso un salto de calidad en el trabajo de investigación y sobre todo se intentó encauzar la labor de esta disciplina con la lucidez de rescatar al hombre y el devenir de la sociedad. Se trató de encaminar a la arqueología sobre todo, al mejoramiento de las metodologías de investigación y al desarrollo de trabajos interdisciplinarios con mayor amplitud y rigurosidad, lo que se hizo más evidente en la exquisitez de los sistemas de análisis al igual que en las técnicas de excavación.

De esta forma, la protección del patrimonio y la inserción del conocimiento arqueológico en el conocimiento de la cultura e historia cubana fueron aspectos que recibieron entonces un mayor apoyo estatal y ganó en fuerza el interés por redefinir el verdadero aporte de las sociedades aborígenes a los procesos de conformación de la nación, que había estado tradicionalmente opacado.

En el año 1962 surgió el Departamento de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba fundado por el Dr. Antonio Núñez Jiménez, con el que se abrió una nueva época en la arqueología cubana y en especial para la aborigen, de manera más profesional. A partir de ese momento se comenzó a hacer una arqueología más profesional, se formó a un grupo que se



Figura 3. Pictografía de la cueva del Indio, Sierra de Cubitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey



Figura 4. Pictografía de la cueva Pichardo, Sierra de Cubitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey





Figura 5. Sitio arqueológico preagroalfarero Caney del Castillo, Santa Cruz del Sur, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey



Figura 6. Restos óseos del Megalocnus Rodens, Sierra de Cubitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

dedicaría a esta disciplina a tiempo completo y surgió la necesidad de ampliar las técnicas y de establecer aquellas condiciones filosóficas que llevarían a la mejor interpretación de nuestra arqueología. De esta manera se situaron las investigaciones dentro del marco profesional, donde posteriormente, como nos comenta Guarch, (1987: 13) "…los cursos especializados van a promover, por primera vez en Cuba, arqueólogos y especialistas capaces de efectuar su trabajo con una mejor base teórica y técnica". Se profundizó en la metodología hacia una arqueología analítica y social. Se continuó realizando el trabajo de campo y el análisis de laboratorio influido por la Escuela norteamericana de arqueología, no así en la interpretación histórica de las evidencias.

En la segunda mitad de la década de 1960 se trabajó en el área arqueológica del municipio de Esmeralda donde se detectó la presencia de varios sitios arqueológicos. La zona fue entonces objeto de numerosos trabajos de exploración e investigación de campo generalmente por arqueólogos de la Academia de Ciencias de Cuba, unido a una intensa campaña



Figura 7. Mapa de ubicación del sitio arqueológico de contacto indohispánico Punta de Guincho, Nuevitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

de localización, recuperación y estudio de objetos pertenecientes al ajuar de sus primitivos pobladores, que por diferentes motivos, guardaban algunos vecinos del lugar.

En el año 1964 se excavó el sitio El Chorrito o Pueblo Viejo, situado al sur de la península del Guincho, donde se descubrió un asentamiento de población aborigen del grupo agroalfarero, siendo este el único residuario aborigen localizado a lo largo de todo este litoral (fig. 7). A partir de estos materiales arqueológicos es elaborada la hipótesis de que en ese lugar se había producido la fundación de la villa de Puerto Príncipe en el siglo XVI (figs. 8 y 9). Sin embargo, estos estudios estuvieron basados en una metodología, utilizada hasta 1990, que sustentaba procedimientos de excavación que no tenían en cuenta los procesos de conformación del contexto arqueológico,

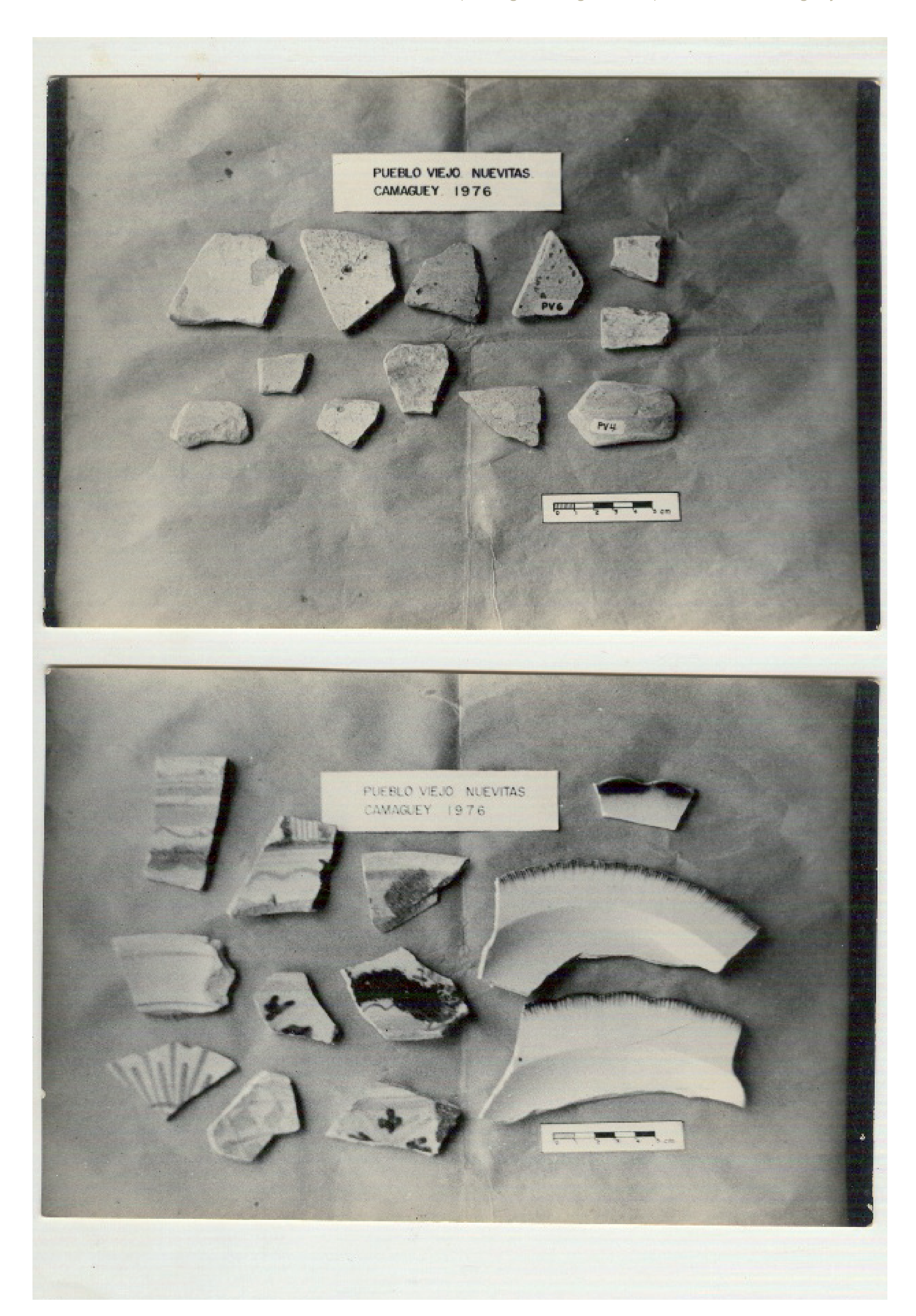


Figura 8. Evidencias materiales del sitio arqueológico de contacto indohispánico Punta de Guincho, Nuevitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

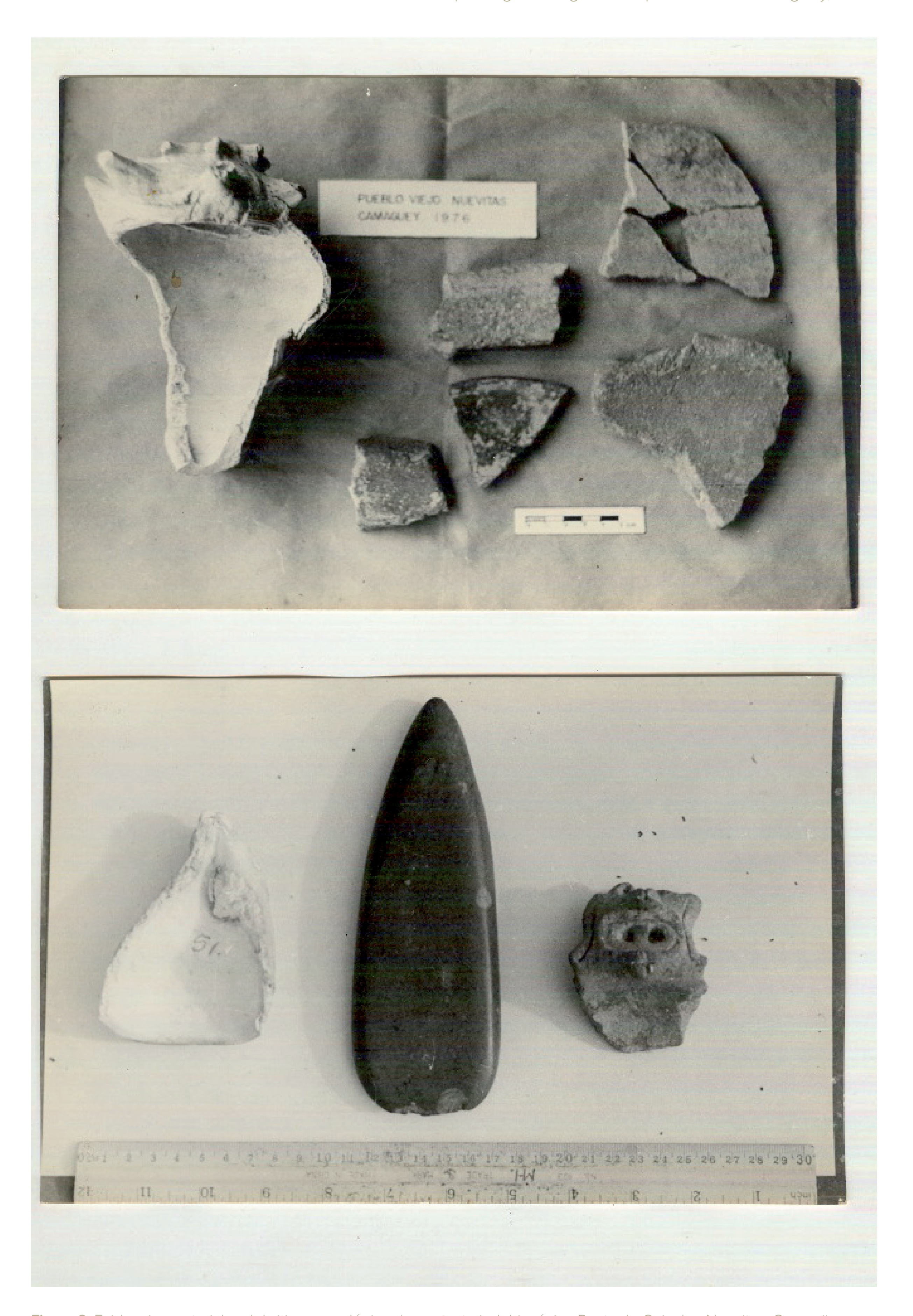


Figura 9. Evidencias materiales del sitio arqueológico de contacto indohispánico Punta de Guincho, Nuevitas, Camagüey. Fuente: Fondo Documental Rodolfo Payarés del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey

imprescindible para arribar a conclusiones sobre la dinámica espacio-funcional de un asentamiento humano en el pasado, lo que pudo haber conducido a errores en los resultados propuestos. Estudios posteriores determinaron que los artefactos encontrados en ese entonces pertenecían a los siglos XVIII y XIX, por lo que no podían constituir evidencias de la presencia en ese lugar del primer asentamiento de la villa de Santa María del Puerto del Príncipe (Hernández 2006: 18).

Con el surgimiento en 1970 de la Filial de Arqueología adscrita a la Academia de Ciencias de Cuba, en Camagüey, se abrió un lugar para el desarrollo de esta disciplina científica en esta región, necesaria para la profundización de nuestro sentimiento de identidad a través del conocimiento de nuestras raíces más antiguas.

Esto trajo aparejado el desarrollo de numerosas investigaciones en varias áreas de la provincia, de diferentes grupos culturales, que aportaron valiosa información sobre esta etapa de nuestra historia.

A finales de la década de 1970 las exploraciones y excavaciones realizadas por investigadores de la Academia de Ciencias de Cuba, permitieron estudiar una de las áreas arqueológicas más relevantes del territorio camagüeyano, el área de Cubitas, cuyos resultados posibilitaron catalogarlo como una importante región arqueológica en la que aparecen todas las formas habituales a los sitios agroalfareros, como son los sitios de habitación, sitios funerarios y sitios ceremoniales y se detectó la presencia de otros sitios de paso o paraderos. Además, por sus manifestaciones artísticas, el área constituye una región especialmente valiosa, única en el país. Con la creación de una nueva metodología por el Dr. Jorge Antonio Calvera Rosés (1985), se pudo corroborar la hipótesis de que las pictografías de las cuevas de la Sierra de Cubitas, pertenecían a grupos agroalfareros, al determinar similitudes en los motivos decorativos de la cerámica encontrada en sitios de habitación agroalfareros cercanos a las cuevas y los diseños pictográficos de las mismas.

Los grupos estudiantiles de aficionados jugaron un papel importante en el desempeño de esta ciencia. En el curso escolar 1979-1980 se creó el grupo científico estudiantil "Camagüebax", por el profesor del Instituto Superior Pedagógico "José Martí", Omelio Caballero Agüero, y el investigador del Departamento de Arqueología de la Academia de Ciencia, Dr. Jorge Antonio Calvera Rosés. Durante este periodo el grupo desarrolló una amplia tarea de investigación, evaluación y preservación del patrimonio arqueológico y natural en la región centro-oriental del país.

Con el proceso revitalizador que experimentaron las investigaciones históricas en Cuba, en la década de 1980 se hizo vital abordar la historia aborigen, como parte primera e importante a tratar dentro de la historiografía local y por ello fue imprescindible ir al análisis de la arqueología local y estudiar las numerosas evidencias presentes en cada territorio. Estas historias propiciaron entonces una renovación de la conciencia local con respecto al patrimonio cultural indocubano, en pos de nuevos hallazgos, así como tareas y proyectos para preservar los sitios.

Por otra parte, toda esta renovación demostró también el desconocimiento, las ausencias y las debilidades de los investigadores de las localidades en los temas de la arqueología y se comenzaron entonces a dedicar estudios específicos a esta rama, aunque hasta la actualidad, es una de las líneas de investigación local menos desarrollada y difundida.

Se participó activamente en las tareas del Atlas Arqueológico Nacional, en la exploración, evaluación, estudio y preservación de sitios arqueológicos aborígenes, para lo cual se realizaron numerosas excavaciones. En el estudio de los aborígenes agroalfareros del Norte de Camagüey, las exploraciones se extendieron desde el Bagá, en la Bahía de Nuevitas hasta los límites con Ciego de Ávila.

Los trabajos realizados en la zona sur por el ya mencionado grupo "Camaguebax" y las comisiones municipales de Historia, permitieron valorar el alto grado de afectación de muchos de estos sitios por los efectos de las labores agropecuarias o la actividad vandálica de "buscadores de tesoros" muy mal informados al respecto del desarrollo de estas culturas. Una campaña de sensibilización a las autoridades locales logró evitar que los cultivos de arroz hicieran desaparecer el importante sitio Victoria I en el sur de Florida, que presenta el fechado más antiguo en la región del Caribe, para este grupo.

Estos trabajos continuaron a principios de la década de 1990 por un equipo multidisciplinario, integrado por personal de la Academia de Ciencias del Departamento Centro-Oriental de Arqueología con sede en la provincia de Holguín, que dio apoyo a los trabajos de la Historia Local en la provincia de Camagüey mediante un reconocimiento a fondo de los sitios, tras el cual se decidió emprender un estudio más profundo en el municipio de Esmeralda.

Otros descubrimientos arqueológicos en la zona de Najasa posibilitaron el hallazgo de pictografías, que, hasta el momento, no han sido estudiadas científicamente, por lo que no se ha podido definir su filiación cultural, así como sus significados.

A partir del volumen de información acopiada y constatado sobre el terreno por el grupo de trabajo de la Comisión Provincial de Historia del Partido Comunista de Cuba (PCC), el Instituto Superior Pedagógico "José Martí" y las comisiones municipales de Historia integradas por investigadores de los museos y otras instituciones educacionales, fue elaborado el epígrafe "Comunidades Aborígenes del Territorio Camagüeyano", como parte de la obra científica *Historia de la Provincia de Camagüey* (Brito y Caballero 1996), dirigida por el Instituto de Historia y el Comité Provincial del PCC. Este trabajo recoge las características de los grupos culturales asentados en el territorio camagüeyano antes de la llegada del conquistador europeo, delimita las áreas de concentración de sitios arqueológicos de la provincia por grupo cultural y el estado de conservación de los sitios, así como los elementos del entorno natural y socioeconómico que afectaron la misma. Este trabajo posibilitó el análisis de los resultados de todo el quehacer arqueológico llevado a cabo en el territorio hasta ese momento, que permitió la agrupación de los sitios arqueológicos por áreas de concentración y grupos culturales.

Actualmente se desarrolla un proyecto de investigación arqueológico, encaminado a ubicar el lugar donde estuvo enclavada la villa de Santa María del Puerto del Príncipe en su segundo asentamiento y profundizar en los conocimientos de los primeros años de la colonización española en el territorio, que resulta escasa, debido a numerosos acontecimientos de ataques e incendios a la villa durante la etapa colonial, que provocaron la pérdida de casi toda la información de esa época. Dicho proyecto pretende emplear novedosas técnicas y procedimientos como la fotointerpretación y la teledetección, la prospección geofísica y la cartografía probabilística que, aplicadas a la investigación arqueológica, constituyen importantes herramientas en el logro del objetivo propuesto. Los resultados obtenidos hasta el momento, a partir de la búsqueda bibliográfica, documental y cartográfica, han permitido delimitar dos posibles áreas de ubicación del segundo asentamiento, que constituye una guía para la búsqueda (fig. 10).

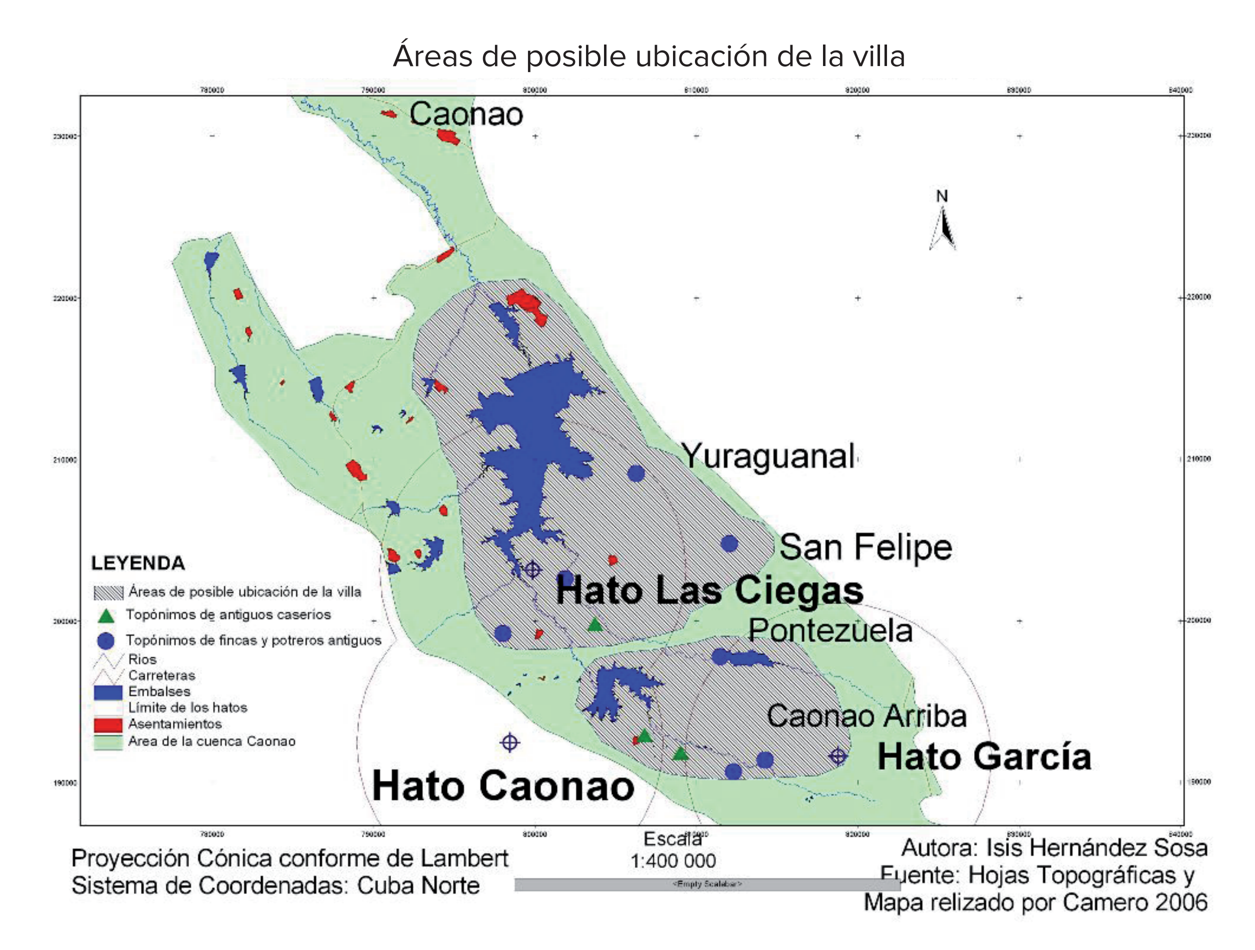


Figura 10. Mapa de posibles áreas de ubicación del segundo asentamiento de la villa de Puerto Príncipe, Camagüey. Fondo: Centro de Investigaciones de Medio Ambiente de Camagüey

Siguiendo esta misma línea, el arqueólogo Iosvany Hernández Mora, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, realiza investigaciones en el sitio Pueblo Viejo de Nuevitas –al cual se adjudicó la ubicación del primer asentamiento de la villa de Santa María del Puerto del Príncipe–, a partir de una revisión de las técnicas empleadas para la excavación e interpretación del contexto arqueológico, así como del desarrollo de nuevas excavaciones en el sitio, cuyos resultados ponen en duda la veracidad de las conclusiones emanadas de las investigaciones anteriores. (Hernández 2006: 9).

A pesar de los innegables avances en el desarrollo de esta disciplina en el territorio, y de los importantes resultados alcanzados, la arqueología camagüeyana ha padecido de las mismas limitaciones de la arqueología nacional. Las características de nuestros sitios arqueológicos, muchas veces difíciles de ver por el observador común, unido a la falta de cultura en la necesidad de proteger los mismos, ha propiciado la pérdida de gran cantidad de información. La escasez de trabajos de exploración, así como de análisis del material arqueológico colectado y de fuentes documentales resultado de investigaciones anteriores, impiden tener una idea exacta del potencial arqueológico aborigen del territorio. Existen problemas en el orden interpretativo y metodológico que han afectado la reconstrucción de las sociedades en estudio con la profundidad requerida.

Partiendo de ello es importante señalar las principales líneas de trabajo hacia las que debe ser encaminada la arqueología en el territorio en los próximos años:

1. Reinterpretación del patrimonio iconográfico precolombino, en la búsqueda de información novedosa y significados, a partir de tecnologías actuales, para el estudio de las comunidades aborígenes, fundamentalmente las agricultoras, que contribuyan al conocimiento de aspectos de tipo social e ideológico de las mismas, así como para determinar sus características especificas dentro de los resultados nacionales. En este sentido deben ser estudiados tanto los motivos decorativos de los objetos de carácter superestructural encontrados en los sitios arqueológicos, como las manifestaciones del arte rupestre. Se debe poner especial atención sobre las pictografías de las cuevas del municipio Najasa, las que hasta el momento no han sido estudiadas científicamente y en la reinterpretación de las de la Sierra de Cubitas.

2. Emprender nuevos trabajos de campo y exploraciones encaminados al estudio del comportamiento e interrelación de los grupos asentados en diferentes áreas de concentración de sitios de la provincia, más a tono con el reconocimiento de las historias regionales. Para ello se necesita reinterpretar la dinámica habitacional, donde se tenga en cuenta el componente ambiental y climático como un elemento más de esa relación.

3. Fomentar investigaciones arqueométricas de los materiales arqueológicos extraídos mediante excavaciones y que se encuentran atesorados en los museos de la provincia, teniendo en cuenta las particularidades del proceso tecnológico y de confección, tipos de materia prima y sus fuentes, así como uso específico.

4. Realizar estudios de antropología física para determinar los rasgos culturales, y antropológicos de los grupos culturales asentados en el territorio, y establecer una caracterización de las formas de entierros o inhumaciones según las condiciones, características de la comunidad y nivel de desarrollo socioeconómico.

5. Hacer estudios de sitios arqueológicos de contacto indohispánicos, así como de la supervivencia del aborigen y su cultura con posterioridad a la conquista y su incidencia en los procesos de formación de la identidad cultural del territorio, donde se combinan estudios históricos y etnológicos con los resultados de la arqueología.

6. Explorar nuevas áreas arqueológicas de las que existen referencias de presencia de material arqueológico aborigen, sin que se haya profundizado en sus características, como es el caso de Najasa, Guáimaro y Nuevitas, así como estudiar sus interrelaciones con otras áreas.

7. Estudiar los grupos o comunidades definidas como protoagrícolas y sus manifestaciones en el territorio, como contribución a los criterios que se están manejando en la actualidad.

8. Realizar nuevas dataciones absolutas en sitios de todos los grupos culturales existentes en el territorio, lo cual permitirá no solo ubicar cronológicamente al grupo cultural estudiado, sino establecer comparaciones e interrelaciones entre los grupos y con otras áreas de Cuba y el Caribe, lo cual propiciará también el estudio de las fechas y vías de arribo al territorio.

9. Realizar un diagnóstico sobre la existencia y estado de conservación del patrimonio arqueológico aborigen del territorio y proponer medidas concretas para su protección y manejo.

10. Contribuir a un mejor conocimiento de los medioambientes pasados del territorio, y la forma en que las comunidades respondieron a problemas ambientales de su tiempo.

III. Conclusiones

En el desarrollo de la arqueología aborigen de la región estudiada se pueden apreciar cuatro momentos cumbres, desde su génesis con el hallazgo de la mandíbula humana en un caney del sur de Camaguey por Miguel Rodríguez Ferrer, ocurrido en 1847, primer hallazgo no solo para Cuba, sino para todas Las Antillas; las importantes exploraciones y excavaciones realizadas en las décadas de 1930 hasta la de 1950 en el territorio camagüeyano, cuyos resultados propiciaron información de un gran valor para elaborar concepciones arqueológicas de suma importancia no solo a nivel territorial, sino nacional y para las Antillas; el estudio de los sitios agroalfareros del norte de Camagüey, que permitió caracterizar al área de Cubitas como excepcional dentro de la arqueología nacional y constituir la única área en el territorio nacional con pictografías atribuibles a los grupos agroalfareros. Todos estos acontecimientos en el ámbito arqueológico han marcado hitos, no solo dentro de la arqueología del territorio, sino dentro de la arqueología nacional.

La arqueología aborigen en la provincia de Camagüey ha estado influida por el desarrollo de esta disciplina en el ámbito nacional, la que ha su vez ha recibido la influencia de las teorías y metodologías preponderantes de la arqueología occidental, proceso que se ha visto intervenido por la obra de importantes investigadores que, como Felipe Pichardo Moya, trataron de establecer los parámetros de una arqueología nacional, en contraposición a las teorías y preceptos extranjeros.

Después de 1959, la arqueología marxista fue asimilada como teoría sustantiva de esta disciplina, sin embargo se hizo de una manera dogmática, que trajo aparejado problemas en el orden interpretativo, donde el contexto cultural quedaba relegado a las generalizaciones de sistemas de desarrollo preestablecidos, en el que los aspectos económicos y tecnológicos tenían el peso fundamental.

Las principales limitaciones han estado dadas en el aspecto práctico, las que se han manifestado por problemas objetivos como, poca posibilidad de la utilización de técnicas y procedimientos que requieren de materiales y equipos no existentes en el país, como por ejemplo las dataciones absolutas; así como la poca existencia de recursos materiales y humanos para llevar a cabo un disciplina tan costosa como la arqueología. Todo esto ha traído como consecuencia el enfoque de las investigaciones hacia los elementos más asequibles, y en ocasiones superficiales, en el estudio de estas comunidades.

La disciplina arqueológica en el territorio debe estar encaminada hacia la búsqueda de elementos o expresiones aborígenes que nos identifican dentro del panorama arqueológico de Cuba y de las Antillas, así como las regularidades que nos permite insertarnos en el proceso regional de desarrollo de estas comunidades. Asimismo, es importante el estudio de las expresiones aborígenes que quedan en la cultura actual y hurgar a fondo en el estudio de fenómenos que han sido abordados, supuestamente, desde el inicio de su manifestación, pero que en ocasiones han obviado el aporte indígena.

Para esto se impone una mejor preparación de los profesionales dedicados a llevar a cabo esta importante tarea, que es la de fortalecer, desde la búsqueda de los elementos primarios de conformación de nuestra identidad cultural, un sentimiento de pertenencia y un orgullo por sus orígenes. Pero también una labor de protección del patrimonio arqueológico aborigen desde cada uno de los territorios, de cuyo éxito depende el que puedan ser estudiados en un futuro por profesionales mejor preparados desde el punto de vista metodológico y técnico.

Bibliografía

ACOSTA, R. (1943): "Registrando un caney". *Revista de Arqueología*, año IV, n.º 6: 43-46. La Habana.

ÁLVAREZ, J. (1950): *Arqueología Indocubana*. Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Habana.

BACHILLER, A. (1962): *Prosas Cubanas*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana.

BATEE, L. F. (1998): *El proceso de investigación en arqueología.* Editorial Crítica, Barcelona, España.

BRITO, O. y O. CABALELRO (1996)*: Las comunidades aborígenes en el territorio camagüeyano* (inédito).

CALVERA, J. (1985): *Estudio histórico-social de los aborígenes agroalfareros del norte de Camagüey y Ciego de Ávila*. Informe final de Investigación, Academia de Ciencias de Cuba.

CALVERA, J. y O. CABALLERO (1987): *El patrimonio arqueológico de Camagüey-Ciego de Ávila. Causas de su afectación* (inédito).

CALVERA, J. y R. FUNES (1991): "Método para asignar pictografías a un grupo cultural". *Arqueología de Cuba y de otras áreas antillanas*. Editorial Academia, La Habana.
— (1991): "Investigaciones Arqueológicas en Cubitas, Camagüey". *Arqueología de Cuba y de otras áreas antillanas,* pp 522-542. Editorial Academia, La Habana.

S.A. (1999): *Catálogo de exposición del Museo de Nuevitas*: Fundación de la Villa de Santa María del Puerto del Príncipe.

COLECTIVO DE AUTORES (1989): *Camagüey y su Historia*. Secciones Investigativas Históricas. Comité Provincial del PCC, Camagüey.

DACAL, R. Y M. RIVERO (1986): *Arqueología Aborigen de Cuba*. Editorial Gente Nueva, La Habana.

FAGAN, B. (1992): *People of the earth. An Introduction to World Prehistory*. Harper Collews Publishers, New York.

GUARCH, J. M. (1964): *Excavaciones en el Caney del Castillo*. La Habana. Departamento de Antropología, Academia de Ciencias.
— (1987): *Arqueología de Cuba. Métodos y Sistemas.* Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. Cuba.

HERNÁNDEZ, I. (2006): "Arqueología en Pueblo Viejo de Nuevitas: problemáticas actuales y perspectivas". *Cuadernos de historia principeña* n.º 5: 9-32. Editorial Ácana, Camagüey.

JUNTA NACIONAL DE ARQUOLOGÍA Y ETNOLOGÍA (1946): *Revista de Arqueología y Etnología*. Segunda Época. Año I. n.º 2: 27-29. Junio de 1946. La Habana, Cuba.

LA ROSA, G. (2003): "La ciencia arqueológica en Cuba: retos y perspectivas en los umbrales del siglo XXI". *Catauro. Revista Cubana de Antropología*. Año 5. n.º 8: 35-46, Fundación Fernando Ortiz. La Habana, Julio - Diciembre.

LUMBRERAS, L. G. (1984): *La arqueología como ciencia social*. Colección Investigaciones. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

MARTÍNEZ, A. R. (1939): *Excavaciones en el caney Chico de la Barrigona*. Informe a la Junta nacional de Arqueología, Camagüey.

NÚÑEZ, A. (1984): *Cuba: la naturaleza y el hombre*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

PAYARÉS, R. (1959): *Excavaciones en los alrededores del Embarcadero de Santa María, costa sur de Camagüey* (inédito).

PICHARDO, F. (1934): "El Camagüey Precolombino". *Revista Bimestre Cubana*. La Habana. Vol. XXXIII: 182.
— (1943): "La Edad Media Cubana". *Revista Bimestre Cubana*, publicada por el Ministerio de Educación. Vol. XVII: 288.
— (1948): "Los caneyes del sur de Camagüey". *Revista de Arqueología y Etnología*, Vol. 11, n.º VII: 37-54, La Habana.
— (1949): *Cuba Precolombina*. Editorial Librería Selecta, La Habana.
— (1990): *Caverna, Costa y Meseta*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana.

RIVERO, M. (1957): *Descubrimientos de nuevas pictografías realizadas en el país,* Imprenta El Siglo XX, La Habana.
— (1958): "*Excursiones arqueológicas a Camagüey"*. Editado por los Departamentos de Investigaciones Antropológicas e Investigaciones Geográficas, Universidad Central de Las Villas.
— (1966): *Las culturas aborígenes de Cuba*. Editora Universitaria. Departamento de Colección Cubana, La Habana.

TABÍO, E. y E. REY (1979): *Prehistoria de Cuba*. Academia de Ciencias de Cuba. La Habana.

TERRERO, R. (2007): *La arqueología aborigen camagüeyana (1800-2000)*. Tesis en opción al grado académico de Master en Cultura Latinoamericana. Centro de Estudios Nicolás Guillén-Instituto Superior de Arte, Filial Camagüey (inédito).

TRIGGER, B. (1992): *Historia del Pensamiento Arqueológico*. Editorial Crítica. Barcelona, España.

ROUSE, I. (1942): *Archeology of the Maniabon Hills*, CUBA-USA: Yale University Press.

TRINCADO, M. N. (1996): "El aborigen y la formación de la nacionalidad cubana". *El Caribe Arqueológico* n.º 1: 100-103. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

ULLOA, J. (2002): "Arqueología y rescate de la presencia aborigen en Cuba y el Caribe". [59 párrafos]. *KACIKE: Revista de la historia y antropología de los indígenas del Caribe* [Revista electrónica], Edición Especial, Lynne Guitar, redactora. Disponible en: http: //www.kacike.org/UlloaEspanol.html, 2002.

Vestigios de una necrópolis neoclásica: el Cementerio de Espada

Remains of a neoclassical necropolis: the Espada Cemetery

Martha Elizabeth Laguna Enrique
Universidad de Salamanca

Resumen: La historia de la arquitectura funeraria en La Habana comenzó con la construcción del Cementerio General (1806), auspiciado por el obispo Juan José Díaz de Espada, primer campo santo que se construyó en Hispanoamérica, como consecuencia de la *Real Cédula* de Carlos III del 3 de abril de 1787, que obligó a los ayuntamientos a erigir necrópolis municipales en lugares apartados de los núcleos urbanos y que acabó con la costumbre de inhumar en las iglesias y conventos. Ese recinto funerario inicial, ya desaparecido, fue realizado por el arquitecto francés Étienne-Sulpice Hallet, figura que introdujo el neoclasicismo dentro de la arquitectura habanera.

Palabras clave: Cementerio General, Arquitectura, Neoclasicismo, Ilustración, Obispo Espada

Abstract: The history of funerary architecture in Havana began with the construction of the General Cemetery (1806), promoted by the bishop Juan José Díaz de Espada, the first graveyard built in Spanish America after the Royal Warrant of Carlos III dated on the third of April of 1787, which obliged the city councils to build local necropolis in sites far from the urban areas. Thus, the tradition of burying in churches and convents ended. This former funerary area, which nowadays has disappeared, was built by the French architect Étienne-Sulpice Hallet. He introduced Neoclassicism in Cuban architecture.

Keywords: General Cemetery, Architecture, Neoclassicism, Enlightenment, Bishop Espada

I. Proceso histórico para el establecimiento de cementerios en la capital cubana

El gobierno en la isla de Cuba del capitán general y gobernador Salvador de Muro y Salazar, segundo marqués de Someruelos, que se prolongó entre 1799 y 1812 –el más extenso de la centuria–, destacó por un visible interés por mejorar las, por entonces, pésimas condiciones culturales e higiénico-sanitarias de los ciudadanos, dentro de postulados ilustrados. Su llegada a Cuba se produjo en una coyuntura difícil, porque tuvo que enfrentar, entre otros problemas, una grave crisis azucarera y las consecuencias de la derogación del permiso de comercio neutral, que durante algunos años había facilitado la circulación de mercancías y la presencia de comerciantes de Alemania, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos en el comercio de la América hispana. En este periodo y por indicación expresa de Manuel de Godoy, célebre primer ministro de Carlos IV, fue nombrado obispo de La Habana Juan José Díaz de Espada.

Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa nació el 20 de abril de 1756 en la localidad de Arroyabe (Álava), donde años más tarde impulsó diversas obras públicas como benefactor[1]. Descendía de una de las familias de la nobleza alavesa, siendo hijo de Andrés Díaz de Espada y María Fernández de Landa. Entre 1779 y 1786 Espada cursó siete años de Derecho Canónico como becario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca[2]. Además, el 23 de septiembre de 1782 obtuvo el título de Bachiller en Cánones en la Universidad de Valladolid[3]. Asimismo, consta que se doctoró en Derecho Canónico en la Universidad de Valencia el 24 de diciembre de 1782[4]. Con 26 años inició su carrera sacerdotal al ser ordenado presbítero en 1782 por el obispo de Segovia, Alfonso Marcos Llanes de Argüelles. Su llegada a Cuba tuvo lugar el 25 de febrero de 1802, siendo consagrado en la catedral de La Habana tres días después. Al hacerse cargo de la mitra de Cuba, el obispo Espada, que era partidario de las reformas ilustradas, se convirtió en puntal de la lucha por eliminar la insalubre práctica de enterrar en las iglesias y conventos, hondamente arraigada en la población, pero insostenible ya en esas fechas por la incapacidad de las edificaciones religiosas donde se inhumaba.

Para lograr sus objetivos el obispo vasco contó con la colaboración indiscutible del médico cubano, Tomás Romay Chacón, iniciador del considerado primer movimiento científico desarrollado en la isla y ferviente seguidor de los proyectos modernizadores de la práctica médica de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Este galeno colaboró estrechamente con el prelado en la lucha por el establecimiento de los cementerios en áreas rurales, en tanto compartía sus inquietudes higiénico-sanitarias.

---

1 Gracias a la contribución del obispo Espada se fundó en esta localidad una escuela gratuita de primeras letras el 11 de junio de 1830 y un hospital con 12 camas. También se realizaron importantes mejoras en la iglesia parroquial, así como en la de Mendívil (Álava). En particular, los retablos del templo de Arroyabe, fueron remitidos desde La Habana por el obispo. Véase ARRIETA RODRÍGUEZ, A. M. (1992): *Emigración alavesa a América en el siglo XIX*. Departamento de Cultura. Vitoria: 317, 321, 326-328, 331, 355-361.

2 (Archivo de la Universidad de Salamanca): AUSA 2268, Expedientes de alumnos Colegio de San Bartolomé (1767-1834): 401-431. AUSA 487, Matrícula del curso 1779-1780 siendo rector el Sr. Licenciado Don Carlos López Altamirano: 18. AUSA 489, Matrícula de 1781-1782 siendo rector el Sr. Licenciado Don Carlos López Altamirano: 19. AUSA 2268, Expedientes de alumnos: 506. AUSA 492, Libro de matrículas del curso de 1784-1785 siendo rector el Sr. Don Josep de Azpetia e Izaguirre: 20. AUSA 493, Libro de matrículas del curso de 1785-1786 siendo rector el Sr. Don Josep de Azpetia e Izaguirre: 20.

3 AUUV (Archivo Universitario Universidad de Valladolid): AU. UVA, Expediente de Bachiller en Cánones, Leg. 380/737-740 y AU. UVA, Acta de concesión de grado, Libro 210.

4 AHUV (Archivo Histórico Universidad de Valencia): Archivo General Libres. n.º 41: 327-328.

Romay Chacón fue también un ilustrado que realizó contribuciones notables al desarrollo de la ciencia y la cultura nacional. Dentro de su extensa producción bibliográfica encontramos trabajos relacionados con la medicina general, la fiebre amarilla, los hospitales, el cólera, la vacunación, la higiene pública, la botánica, la química, la política, la literatura, la poesía y la educación. Sus éxitos al vencer la abierta oposición que encontró primero, en su afán de convencer a la población de los beneficios de enterrar a los muertos extramuros, y luego, al demostrar la utilidad de la vacunación como medida preventiva, le han hecho merecedor de haber pasado a la historia como el primer higienista cubano.

En su *Discurso sobre las sepulturas fuera de los pueblos* (1806), Tomás Romay Chacón proporcionó razonamientos y sólidos argumentos que puede presumirse en su momento ejercieron una influencia favorable, para vencer la tenaz resistencia opuesta en un principio al proyecto. Por otro lado, su contribución como introductor y propagador de la vacuna contra la viruela, empeño en el que contó con el apoyo decisivo del gobernador Someruelos, fue motivo suficiente para que Carlos IV le concediera el título de médico de la Real Familia en 1805.

Previamente otros dos capitanes generales de Cuba habían propugnado la construcción de un cementerio separado del casco urbano, nos referimos a José Manuel Ignacio Timoteo de Ezpeleta y Viegre de Galdeano, conde de Ezpeleta, que gobernara la isla entre 1785 y 1789, y Luis de las Casas y Arragorri, también gobernador en funciones entre 1790 y 1796. Sin embargo, ambos tropezaron con la férrea resistencia al proyecto y la carencia de un terreno apropiado para materializar esta empresa. El conflicto entre tradición y progreso condicionó que estos intentos se malograran.

El 13 de enero de 1803, al ingresar en la Real Sociedad Patriótica de Amigos del País de La Habana, el obispo Espada presentó su plan para eliminar la costumbre de inhumar en las iglesias, reafirmando esta postura el 27 del mismo mes, cuando asumió, al ser designado por unanimidad, la dirección de la institución. A partir de este momento se centró en la afanosa labor de la búsqueda de apoyo y comprensión a sus planteamientos y su propósito fundamental consistió en que se: "(…) difundiese todas las luces en los socios y concentrara todos los medios de ejecución, para formar una fuerza capaz de superar todos los obstáculos al establecimiento de un «Cementerio Universal» fuera de la ciudad" (Laguna 2009: 195-197). Este próspero programa de reformas para la capital cubana, otrora villa de San Cristóbal de La Habana, se topó en su camino con numerosas trabas del clero secular y regular, que entre otras razones, temía disminuyeran los sustanciosos beneficios que reportaban los derechos parroquiales de enterramiento.

Para el emplazamiento del cementerio en un principio se pensó en unos terrenos localizados justo frente al antiguo Arsenal[5], pero las autoridades militares de la época se opusieron enérgicamente a su instalación, por lo que fue necesario desistir de esta tentativa. Finalmente optaron por unos terrenos llamados de la Huerta que en el siglo anterior habían sido propie-

---

[5] Por *Real Cédula* del 27 de octubre de 1713 se dispuso la construcción de un Arsenal en La Habana, cuyas labores se iniciaron en 1722. El Real Arsenal, uno de los más importantes de la época, fabricaba fundamentalmente navíos de guerra para la armada española, gracias a la existencia de grandes bosques en la isla, con maderas idóneas para la construcción de embarcaciones. Su ubicación coincidía con una de las puertas de la muralla, la del Arsenal, donde actualmente se encuentra situada la Terminal de Ferrocarriles.

dad del protomédico Francisco Teneza y Rubira, oriundo de Alcoy (Alicante), consultor del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias y doctor en Medicina por la Universidad de Orihuela[5].

Pese a ello, el obstáculo fundamental fue de índole económica. La construcción del cementerio implicaba grandes cambios y obras, pues era necesario desviar las aguas del manantial que brotaba en la proximidades y desaguaba en la caleta de Juan Guillén, más tarde conocida como de San Lázaro, había que levantar un puente, crear un desagüe subterráneo para las aguas que derramaba la fuente de la Casa de Beneficencia, expropiar casas y otras posesiones particulares, remover grandes cantidades de tierra para allanar el camino hasta el campo santo. Además era necesario tener presentes las dificultades que se presentaban en la época para el traslado de los cadáveres hasta las afueras de la ciudad. No obstante, el obispo Espada, con su perseverancia, logró solucionar todos los inconvenientes.

A principios del siglo XIX todos aquellos terrenos localizados en el área de extramuros eran insuficientemente valorados, entre otras cosas por la reticencia de los sectores dominantes para considerar esta zona como una extensión del espacio intramuros. En aquellos arrabales acabaron coexistiendo construcciones irrelevantes con la trama suburbana que incluiría también el cementerio.

La superficie en la que se ubicaría finalmente el campo santo abarcaba unos 16.536 m^2. Su localización se planteó a una distancia aproximada de una milla al oeste del recinto amurallado de La Habana, limitando por el noreste con el pequeño cementerio provisional del hospital de San Juan de Dios[7], donde se construiría más tarde, en 1828, la Casa de dementes de San Dionisio[8]; a continuación de este último se encontraba establecido el Hospital de San Lázaro[9]. Así las cosas, podemos determinar que el perímetro del cementerio lo dibujaban las calles Aramburu, San Francisco, San Lázaro y Vapor, en el actual municipio capitalino de Centro Habana (fig. 1).

---

6 Francisco Teneza y Rubira, considerado el primer protomédico de Cuba, presentó en abril de 1711, ante las autoridades, un título de Protomédico Real de la Ciudad de La Habana y su jurisdicción, respaldado por la firma del rey Felipe V. Véase "Méritos: Francisco Tenesa". AGI (Archivo General de Indias). (En lo sucesivo aparecerá con las iniciales que acabamos de indicar): Unidad Indiferente General. INDIFERENTE, 137. N°. 75.

7 Se refiere al primer hospital que tuvo la villa, creado con limosnas, destinado a atender a los vecinos pobres y enfermos y a los forasteros carentes de recursos. Inicialmente se llamó "San Felipe y Santiago" y más tarde "San Juan de Dios". En 1857 este hospital fue declarado de beneficencia pública.

8 Constituye una de las grandes obras de beneficencia pública que impulsara en La Habana, por suscripción voluntaria, Francisco Dionisio Vives y Planes, capitán general y gobernador de la isla de Cuba entre 1823 y 1832, primero que ejerció el poder en la isla bajo facultades omnímodas. El 1 de septiembre de 1828 quedó oficialmente inaugurado este asilo destinado exclusivamente a hombres, situado en la calle de San Lázaro, en unos solares que habían sido empleados para enterrar a los individuos fallecidos en el antiguo Hospital de San Juan de Dios. Hasta este momento, los enfermos eran alojados en la Casa de Maternidad. Funcionó hasta 1860 en que fueron trasladados a una nueva casa construida a diez km. de la capital, en el llamado "Potrero Ferro", denominado popularmente como "Mazorra".

9 Era un hospital de leprosos. El 9 de julio de 1714, el Ayuntamiento de La Habana obtuvo una Real Licencia para fundar un hospital de leprosos. Laureano José de Torres Ayala y Quadros Castellanos, primer marqués de Casa Torres, coronel de los Reales Ejércitos, gobernador y capitán general de la isla de Cuba desde 1708 hasta 1711 y, en segundo mandado, desde 1813 hasta 1816, apadrinó este proyecto con interés. Después de reunir cuantiosos donativos, inició las obras del Hospital de San Lázaro y de su templo, en unos solares situados en la calle Marina esquina a San Lázaro. El protomédico Francisco Teneza y Rubira amplió los terrenos destinados al hospital, donando a tal efecto las parcelas colindantes de su huerta. Estaba a cargo de las hermanas de San Vicente de la Caridad.

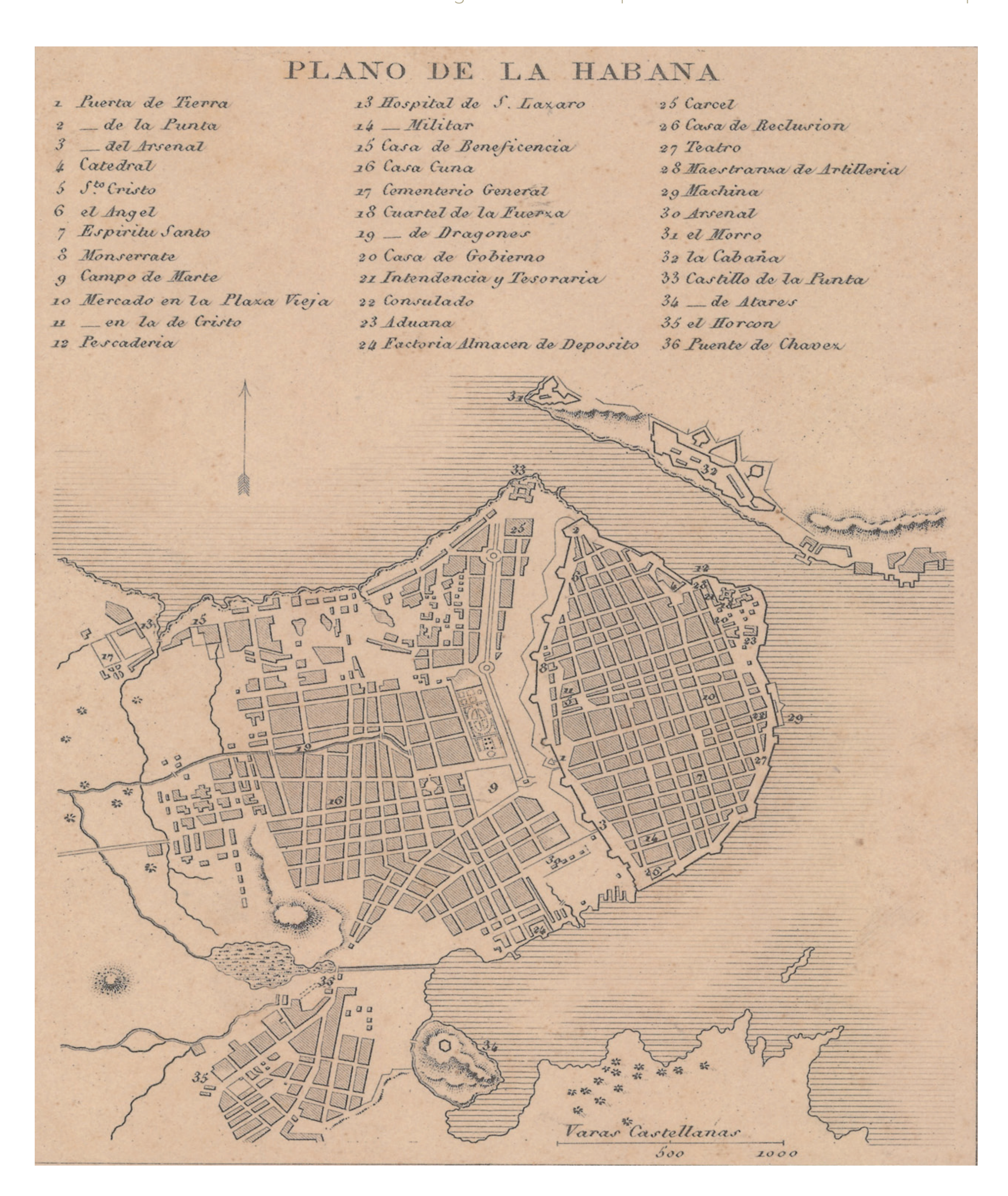


Figura 1. Plano de La Habana, 1850. Francisco Coello. (ICC: Instituto Cartográfico de Cataluña)

En aquella época, esta era una zona deprimida y mustia en extramuros, en principio muy alejada del centro, lejos de las miradas de los viajeros, territorio relegado al encuentro con la enfermedad, la locura, la pobreza y la muerte, tal y como delatan los edificios e infraestructuras que se levantaron en esos términos. Muy cerca de allí, en la manzana rodeada de las actuales calles 25, Hospital, Espada y Príncipe, estaban las antiguas canteras de San Lázaro, donde los presos eran obligados a realizar trabajos forzados[10].

[10] AHNC (Archivo Histórico Nacional de Cuba). (En lo sucesivo aparecerá con las iniciales que acabamos de indicar): Gobierno Superior Civil. Legajo: 89, 1948.

Cuando hablamos de la calle San Lázaro, tan conocida en la actualidad, no hacemos referencia a una vía empedrada –mucho menos pavimentada–, sino a lo que en su época era la llamada calle Ancha del Norte, que más tarde se llamó del Basurero, un simple terraplén, alfombrado de polvo, enyerbado, cubierto por rocas desnudas, con sus típicos accidentes e irregularidades y unas miserables viviendas en las proximidades. Hacia el final de ese sendero irregular y polvoriento estaba el campo santo. Detengámonos en la detallada descripción que realizara hacia 1836 el naturalista y geógrafo alemán, barón Alexander von Humboldt (1836: 10-11), en su *Ensayo Político sobre la isla de Cuba,* donde expresa refiriéndose a La Habana: "Las calles son estrechas en lo general, y las mas aun no están empedradas. Como las piedras las llevan de Veracruz, y el trasportarlas es muy costoso, habían tenido, poco antes de mi viage, la rara idea de suplir el empedrado por medio de la reunión de grandes troncos de árboles, como se hace en Alemania y en Rusia, cuando se construyen diques para atravesar parages pantanosos. Bien pronto abandonaron este proyecto, y los viageros que llegaban de nuevo, veian con sorpresa los mas hermosos troncos de caoba sepultados en los barrancos de la Habana. Durante mi mansión en la América española, pocas ciudades de ella presentaban un aspecto mas asqueroso que la Habana, por falta de una buena policía; porque se andaba en el barro hasta la rodilla; y la muchedumbre de calesas o vólantas que son los carruajes característicos de la Habana; los carros cargados de cajas de azúcar, y los conductores que daban codazos á los transeúntes, hacian enfadosa y humillante la situación de los de á pie." Si este era el estado de la zona más céntrica de la ciudad es fácil suponer el abandono del sector extramuros.

Imágenes similares, que demuestran la falta de higiene de la villa, el estado deplorable de sus calles y caminos, así como la repugnante y pestilente atmósfera inundada de heces, aparecen en los textos de María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Montalvo, la célebre condesa de Merlín, y de otros viajeros extranjeros de la época que visitaron La Habana. Semejantes comentarios de esta urbe donde "(…) apestaban los ríos, apestaban las plazas, apestaban las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y en los palacios" (Süskind 1999), cual ciudad medieval, permiten intuir cómo era la circulación, una vez traspasado el umbral de las murallas. Poco a poco, la expansión de la ciudad se convirtió en realidad y surgieron nuevas estrategias dinamizadoras de integración, alternativas válidas para la transformación de ese entorno de imagen sombría.

II. El Cementerio de Espada: nacimiento y esplendor

Resuelto ya el problema del emplazamiento, los planos del cementerio, la portada principal, la capilla, los edificios de servicio anexos y la forma de ejecución fueron propuestos por el arquitecto francés de gusto neoclásico Étienne-Sulpice Hallet. La ejecución del proyecto también estuvo a cargo de este arquitecto, radicado en los Estados Unidos desde 1789, donde se dio a conocer como Stephen Hallet, aunque a menudo su nombre ha sido transcrito como Allet. Según se conoce este arquitecto había participado en el concurso para la construcción del Capitolio de Washington en 1793, en el que su diseño quedó en segundo lugar detrás del arquitecto William Thornton.

La figura de Étienne-Sulpice Hallet se diluye dentro de la bibliografía de arquitectura cubana del siglo XIX. Su efímero periplo por la isla no ha sido suficientemente abordado, quizás en parte porque las dos construcciones en las que participó no se conservan en la

actualidad. La mayoría de los escasos textos que hacen referencia al Cementerio de Espada no le mencionan siquiera, incluso en muchas ocasiones se trueca su apellido. Todo parece indicar que el experimentado arquitecto se trasladó a La Habana en 1800, para asumir poco después la reconstrucción total del otrora Coliseo de las Comedias, más tarde conocido como Teatro Principal, que reabrió sus puertas en 1803[11]. Esa obra se levantó al pie de la calle de los Oficios, frente a la conocida Alameda de Paula, y era uno de los teatros más populares de la época colonial, con una fachada de diseño francés, es decir, neoclásico y una distribución muy similar a la del Teatro Principal de Madrid.

Joaquín E. Weiss, en su clásico Arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX, decía no tener certeza de que se tratara del arquitecto francés del Capitolio norteamericano. Sin embargo, Narciso García Menocal, profesor de la Universidad de Wisconsin, en Madison, en un texto más reciente, que retoma la figura de Hallet y su recorrido profesional, refiere la presencia del arquitecto francés en La Habana, por esos años. Queda constancia de ello en un documento del 27 de julio de 1804 que se conserva en el Archivo General de Indias, donde se menciona al arquitecto Hallet y se habla de la existencia de un plan proyectado para este cementerio, con una pared divisoria que establecía tramos específicos para sepultar los cadáveres en dependencia de la raza a que pertenecieran[12]. Así, en 1804 le sería adjudicada la construcción del Cementerio General de La Habana, ejerciendo además como contratista en esta obra funeraria, que introdujo de forma fehaciente el neoclasicismo dentro de la arquitectura habanera. Por otra parte, en la prensa de la época, el Papel Periódico, del 9 de febrero de 1804, anunció una función en beneficio de Hallet, "arquitecto y director de la fábrica del Coliseo".

Ya habían comenzado las obras de construcción del Cementerio General de La Habana, cuando el gobernador, marqués de Someruelos, propagó el 26 de abril de 1804, la *Real Cédula* de Carlos III, regente en la metrópoli, fechada el 3 de abril de 1787. Influida por las inquietudes higienistas de los ilustrados franceses, la *Real Cédula* disponía que se inhumase en cementerios construidos fuera de los asentamientos de población en lugares ventilados, donde no pudiesen afectar negativamente a la salud pública, prohibiendo de facto la práctica de enterrar en las iglesias. Resulta que estas disposiciones no habían sido acatadas en su momento y es que, como analiza Saguar Quer (1988: 241-259) en su artículo titulado "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado", las ilustradas intenciones del monarca y su Consejo chocaron con una resistencia de intensidad tal que sobrepasaron los límites sospechados. En este sentido, sería necesario aguardar los años finales del reinado de Carlos IV para que comenzaran a percibirse los primeros resultados favorables. Es posible apreciar cómo el caso de La Habana y su cementerio *extra ecclesiam,* no difiere de la mayoría, aunque podrían señalarse excepciones admirables en la península, como el ejemplo de la Villa de Fernán Núñez (Córdoba) donde se construyó el cementerio en la temprana fecha de 1787, "gracias al talante innovador y a la munificencia del conde Carlos José Gutiérrez de Ríos".

---

[11] El Coliseo de las Comedias fue sometido a una ampliación en 1846, cuando se renovó la piedra de sillería de la fachada principal y de la lateral que miraba a la bahía de La Habana. Terminado el edificio, en espera de una compañía italiana para inaugurarlo, se produjo el violento huracán del 10 de octubre de ese año, sufriendo serios daños, sobre todo la parte antigua de tiempos del gobernador general, marqués de Someruelos, hasta el extremo de que fue abandonado. Posteriormente fue vendido por el Estado y en su lugar se levantó el Hotel de Luz.

[12] AGI: CUBA. Legajo: 1717.

El caso cubano es un ejemplo significativo, porque, avanzado el siglo XIX, todavía subsistían algunas manifestaciones de oposición e intentos de recuperar las viejas costumbres. El clero regular, que facilitaba en las bóvedas y claustros de sus monasterios o conventos un enterramiento distinguido –apartado de las sepulturas del común en las iglesias y cementerios parroquiales– tanto a sus mismos miembros, como a las capas más elevadas de la sociedad, ejerció gran resistencia a las disposiciones dictadas con respecto a los enterramientos. En el Archivo General de Indias de Sevilla se conserva una comunicación de José María de Herrera, síndico apostólico del convento de San Francisco, en la provincia de Santiago de Cuba, fechada en diciembre de 1830, donde solicitó que pudieran seguir haciéndose enterramientos en el panteón que tenía dicho convento, como se hacía antes del establecimiento del campo santo de la ciudad, inaugurado desde 1826. Su petición estuvo avalada por el testimonio del profesor de matemáticas y agrimensor público Juan Ferrand y los médicos Bartolomé Segura, Rafael Díaz y José de la Caridad Ybarra[13]. De igual modo, en el Archivo Histórico Nacional de Cuba encontramos una comunicación en la que el Ayuntamiento de Santiago de Cuba solicitó que se le permitiera a las monjas de la Enseñanza sepultar cadáveres en el cementerio que tenían en su convento en una fecha tan avanzada como 1885[14]. Por supuesto, estas peticiones fueron desestimadas en su momento, por ser contrarias a la disciplina y las leyes establecidas.

La construcción del cementerio público habanero se prolongó durante dos años (1804-1806). La obra tuvo un costo de 46.868 pesos, suministrados en parte por los fondos de fábrica de la catedral en calidad de préstamo, de ellos 22.000 y 3½ reales donados por el obispo Espada. También, el gobernador general, marqués de Someruelos, auxilió con diferentes materiales y puso a disposición la mano de obra de todos los reclusos del presidio. Finalmente, tres esclavos negros e igual número de carretones y mulas, adquiridos por el obispo, cumplirían la función del traslado de los cadáveres hasta su destino final (Andueza 1989: 85).

En 1805, la Imprenta de la Curia Episcopal publicó su *Exhortación a los fieles de la Ciudad de La Habana, hecha por su prelado Diocesano sobre el Cementerio General de ella,* segunda carta pastoral orientada a lograr la persuasión de aquellos que, una vez encauzado el proyecto, aún albergaban discrepancias. El análisis de este documento es sumamente interesante, porque demuestra la temprana existencia de cementerios fuera de las iglesias y parroquias en otras ciudades de la isla, si bien fruto de contingencias muy determinadas y nunca como consecuencia de un proyecto técnico razonado y con la envergadura del Cementerio General que nos ocupa. En concreto, en la referida *Exhortación a los fieles…* manifiesta: "(…) en nuestra visita pastoral habíamos determinado cementerios fuera de las iglesias en más de la mitad de nuestro Obispado, y se hallan ya establecidos en todo él y todas sus Iglesias… Y no esperamos menos de vuestra razón más cultivada, que lo que hemos conseguido, sin contradicción alguna, en todos los pueblos, grandes o pequeños de nuestro Obispado". Sobre este particular, aunque más allá de los territorios de la diócesis, resulta oportuno citar el ejemplo significativo del campo santo de San Juan Evangelista, inaugurado el 7 de enero de 1798, en San Salvador de Bayamo, al oriente de la isla, que se creó a campo abierto en las inmediaciones de la iglesia del mismo nombre y al cabo constituyó un ejemplo de la reutilización de un templo abandonado, ubicado en las afueras del asentamiento poblacional para fines funerarios. Semejante solución obedeció a que el templo quedó completamente destruido con el incendio revolucionario de Bayamo de 1869 y solo se conservó en pie su pórtico, que sirvió de entrada al cementerio que desde hacía años estaba ubicado en las proximidades de la iglesia.

---

13 AGI. Sec. 10.ª ULTRAMAR 46. N.° 35.

14 AHNC: Junta Superior de Sanidad de la Isla de Cuba. Cementerios. N.° de orden: 147. Legajo: 39, 1885.

De cualquier forma en la tarde del 2 de febrero de 1806 lo que inicialmente pareció una utopía, se transformó en realidad y tuvo lugar la solemne ceremonia de la apertura oficial del campo santo, que recibió la denominación de Cementerio General de La Habana y que luego sería conocido y pasaría a la historia con el nombre de Cementerio de Espada, en justo homenaje a su legítimo fundador. La inauguración ocurrida hace más de 200 años fue un acontecimiento sobresaliente, el discurso estuvo a cargo de Julián José del Barrio, canónigo de la catedral de La Habana y la bendición la realizó el propio obispo Espada[15]. Por otro lado, el rey de España emitió un mensaje de felicitación para el gobernador y el obispo y dispuso que se enviaran copias del reglamento y la memoria descriptiva de esta necrópolis al arzobispo y al virrey de México, así como a los arzobispos, obispos y gobernadores generales de Santa Fe, Guatemala, Caracas y Puerto Rico (fig. 2).

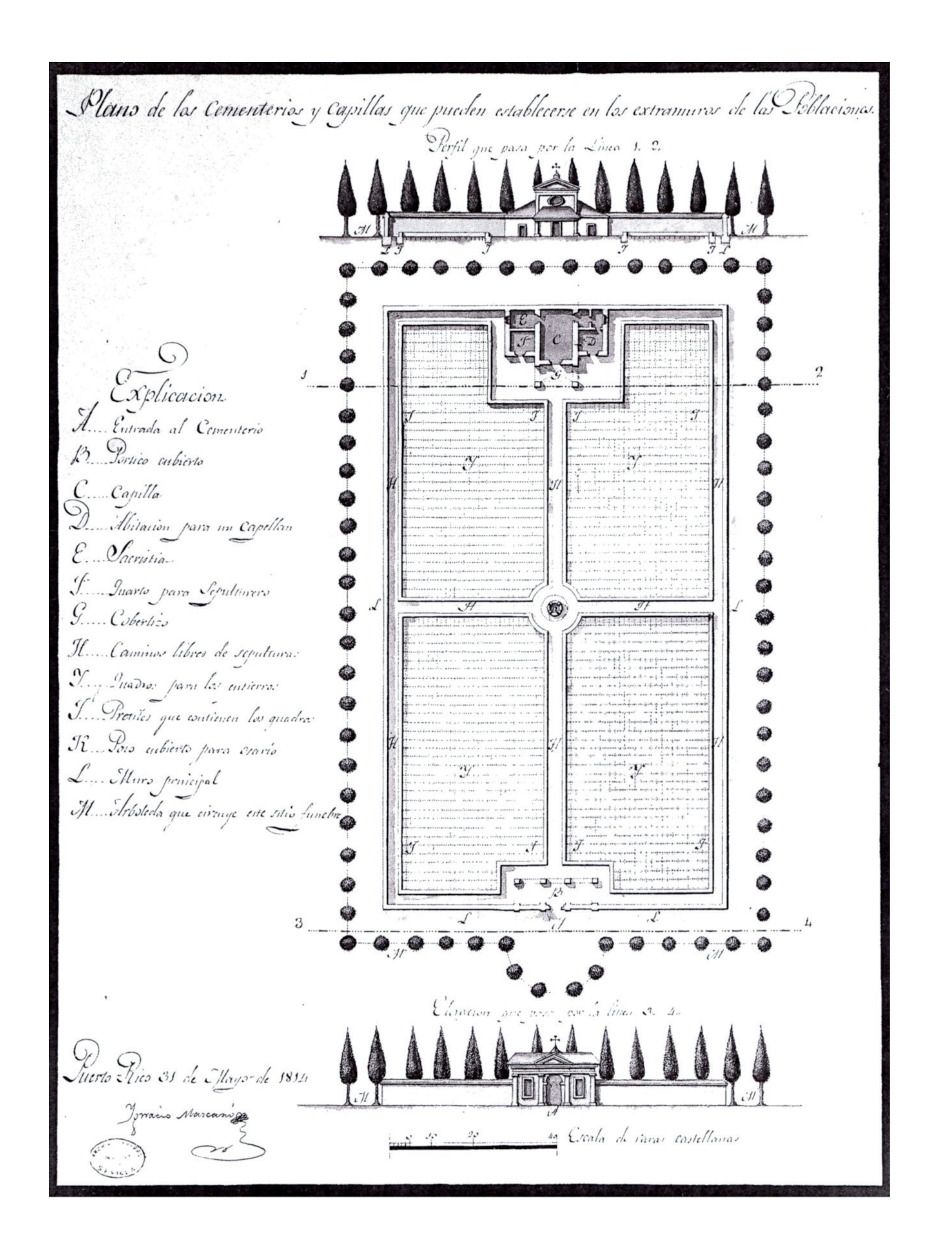


Figura 2. Plano de los cementerios y capillas en extramuros (1814). AGI: MP-SANTO DOMINGO, 709

[15] Catedral de La Habana. Actas de la Archicofradía del Santísimo Sacramento. Libro I, 02-junio-1833 al 03-septiembre-1857.

Un día después el obispo Espada publicó un edicto de tono conminatorio que prescribía el entierro exclusivamente en el cementerio inaugurado. Veinticinco años más tarde, el 31 de diciembre de 1831, el Obispado registró que en el cementerio se habían enterrado hasta esa fecha un total de 55.846 fallecidos, lo que implica que recibió una media de unos 3.000 cadáveres por año, aunque esta cifra se incrementó significativamente en algunos momentos por los azotes epidémicos a que estuvo sometida la isla en determinados años. Considérese que el cólera durante el siglo XIX castigó severamente a Cuba en tres momentos diferentes (1833, 1850-1853 y 1867).

Para la construcción se adoptó la tipología de cementerio porticado[16], al aire libre, de acceso más o menos monumental, con capilla al fondo del recinto (fig. 3). Correspondía a un tipo de trazado muy habitual en la época, que de hecho se extendió por diversos lugares de España, sobre todo en las grandes poblaciones, y tuvo un apreciable arraigo en distintas zonas del País Vasco, donde ese fruto de la Ilustración adquirió especial relevancia.

Con toda certeza el obispo Espada tenía información detallada en materia de cementerios y probablemente propuso basar el diseño del campo santo habanero en el modelo de planta y alzado que proponía la *Real Cédula* de Carlos III, es decir, el Cementerio del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso (Segovia), inaugurado el 8 de julio de 1785. Así, el antecedente

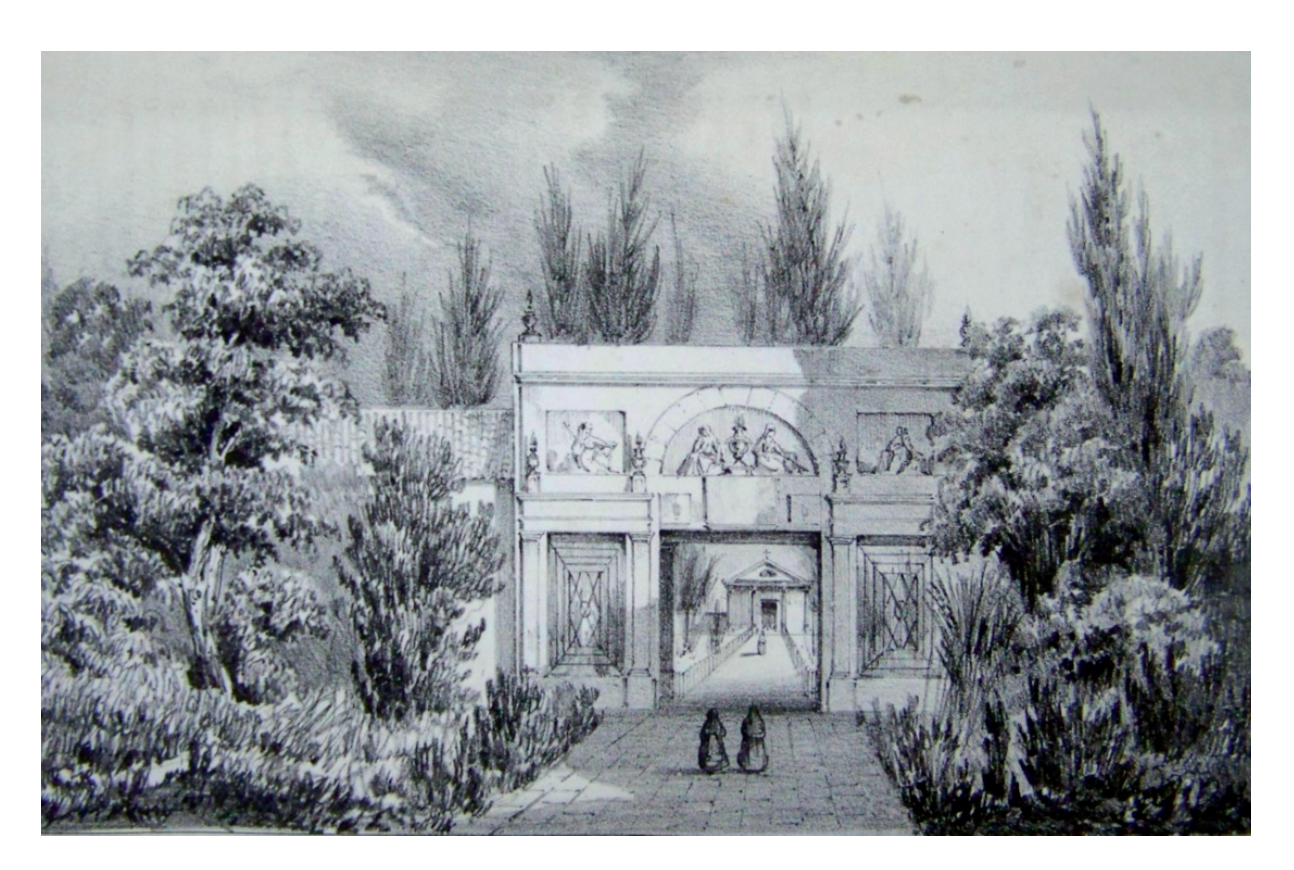


Figura 3. Entrada del Cementerio General de La Habana. (Litografía, Federico Mialhe. El Plantel, 11: 228)

---

[16] Del análisis del reducido número de imágenes que han llegado hasta nosotros de este recinto funerario se concluye que solo el ala principal tenía estructura porticada, ya que, a juzgar por varias fotografías, el resto de los flancos estaba configurado por hileras de nichos de cuatro alturas, cubiertos por un tejadillo a doble vertiente de poca inclinación. Estos nichos fueron construidos, como se verá, en 1845.

neoclásico del recinto habanero podría haber sido este "cementerio modelo", uno de los primeros que se construyeron en España, o cualquier otro similar. La planta rectangular, la capilla frente a la puerta de entrada, las formas geométricas simples y la portada de ingreso rematada en frontón triangular –que en el caso habanero se transmuta en ático con inscripciones–, fueron elementos recurrentes y característicos de la tipología funeraria durante estos años.

Dos estructuras del recinto funerario sobresalían como las de mayor importancia: la portada de ingreso y la capilla. La primera de unos 41,80 m. de ancho, era la más trabajada artísticamente. Concebida como límite entre el espacio sacro y el profano, como división entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, se distinguía por su acentuaba severidad y el predominio en la misma del macizo sobre el vano, cuando menos la paridad entre ambos. Todos los huecos del recinto estaban protegidos por rejas y cumpliendo aquella disposición establecida por la *Real Cédula* de Carlos III, en la que se indicaba la necesidad lógica de acotar el terreno con una verja más o menos artística, para la protección del recinto sagrado. Estaba articulada en dos cuerpos y tres calles, de las que la central acogía el acceso, que era adintelado y estaba delimitado por dos pilastras con capiteles toscanos. Otros dos huecos, también adintelados, protegidos por rejas con barrotes de sección cuadrada, adornadas por antorchas de bronce, presidían los extremos.

El cuerpo alto estaba diseñado a modo de ático, decorado por relieves que representaban el Tiempo y la Eternidad en las calles extremas, mientras que sobre el ingreso, aparte de la cartela en la que se leía la inscripción *A la religión. A la salud pública-Año 1865. El marqués de Someruelos, Gobernador. Juan de Espada Obispo*, había un ánfora, vaso típicamente clásico, cuya simbología alude al paso fugaz por la vida y el poder destructivo del tiempo, que todo lo transforma en humo. Indudablemente se trataba de una portada que enlazaba con modelos clásicos pues en parte entroncaba con los arcos de triunfo de la Antigüedad. El atrio terminaba con dos macetas realizadas en piedra de las canteras de San Miguel, colocadas en los extremos. A ambos lados de la portada se pintaron dos imágenes enmarcadas entre las pilastras: la Medicina –en la izquierda– y la Religión –a la derecha–. Adentrándonos en el recinto encontrábamos la vivienda de los sepultureros, a la izquierda y la del capellán al lado derecho.

La simetría y el equilibrio de la portada principal, junto a los elementos arquitectónicos empleados, la sobriedad del diseño, etc., evidencian los referentes neoclásicos del recinto funerario habanero, resultando así un ejemplo temprano de este movimiento estético en la arquitectura de la capital cubana del siglo XIX, quizás no tan consecuentemente neoclásico como lo sería años después El Templete (1828)[17], construcción que aún se conserva y en la que también el obispo Espada jugó un papel determinante. El hecho de que el prelado contratara a un arquitecto como Étienne-Sulpice Hallet, que poco antes había realizado una obra de diseño eminentemente francés en la ciudad, pone de manifiesto su predilección por ese estilo artístico. Queda despejada la significación que tuvo en la adopción de dichas formas estilísticas la figura del obispo Espada, que poco después ratificaría su gusto por las líneas regulares, el equilibrio y las formas sencillas, al sustituir de forma definitiva los retablos barrocos de la catedral de La Habana, máximo exponente de esta corriente artística en Cuba, por otros puramente neoclásicos; reforma irreversible y sumamente polémica.

---

[17] El Templete, ubicado en el lado este de la Plaza de Armas de La Habana Vieja, obedece al esquema de un templo tetrástilo a pequeña escala, con sólidas columnas dóricas coronadas por piñas, basamento ático y en su interior, tres grandes óleos de Juan Bautista Vermay. El trazado del monumento es obra del coronel de ingenieros Antonio María de la Torre y Cárdenas, que ejerció durante dos décadas el cargo de secretario de Gobierno Superior de la isla.

El Cementerio de Espada, de aspecto decoroso, aunque un tanto modesto, estuvo cercado por una pared de mampostería mixta con caballete de sillería labrada. Por lo demás, la necrópolis se ajustó a la tradición de colocar cinco cruces, una en el centro y otras cuatro en cada uno de los ángulos. En este caso la primera se ubicó al norte –capilla–, mientras que en los vértices se instalaron obeliscos de un material que imitaba el jaspe negro. Bajo estos últimos, en cuyos muros se leía la inscripción bíblica *Exultabunt osa humiliate* estaban los osarios, construidos a modo de pozos, en los que se depositaban los huesos una vez exhumados los cadáveres.

Dos calles pavimentadas con losas de las canteras de San Miguel, de color oscuro y consistencia extraordinariamente dura, se cruzaban en ángulo recto dividiendo la superficie del campo santo en cuatro cuadriláteros de similares dimensiones. Una iba de este a oeste terminando en dos pirámides u obeliscos y la otra en dirección sur-norte, es decir, desde la portada, hasta la capilla. Rodeando esos cuatro espacios, también llamados patios, había un enverjado de hierro de poca altura y en las vías que a manera de trechos quedaban formadas, se alzaban altísimos cipreses y pinos, especies muy empleados en la decoración de los cementerios, dado que su forma piramidal se asocia a la idea de la melancolía y la muerte (Andueza 1851: 106).

La capilla del cementerio, situada, como hemos visto, al lado norte, tenía planta rectangular, una rigurosa simetría, vanos en los costados, cubierta a doble vertiente y estaba precedida por un pórtico de cuatro columnas exentas distribuidas de forma equidistante, que sostenían un frontón triangular, en el que se leía en letras de bronce una frase en latín. Sobre este particular, existen discrepancias en las fuentes consultadas, porque, según afirmó el periodista y escritor romántico español, José María de Andueza *(Aben-Zaide* era su seudónimo), la inscripción rezaba *Ecce nune in pulveri dormiam-Job VI* y debajo Et ego resucitado cum in novísimo die-Juan VII. Esto no coincide con lo indicado por Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallén, conde San Juan de Jaruco, que colocó en el mismo lugar el conocido versículo del Apocalipsis *Beati mortiu qui in Domino moriuntur: opera inimolorum seuuntier illos apoc.* No obstante, ambos afirmaron que este conjunto estaba rematado por una cruz de piedra caliza, del tipo de cruz trebolada, con decoraciones circulares en su interior, pintada de color ocre rojizo con manchas negras. Durante años fue esta la única cruz que existió allí, porque el obispo Espada había prohibido el uso decorativo de las cruces en las sepulturas privadas[18].

En referencia a la capilla se ha dicho que tenía "(…) un sello peculiar de templo antiguo" (García de Coronado 1888: 13), y que era sencilla y de buen gusto (Rosaín 1875: 16). En otro lugar fue definida como "una pequeña y pulcra capilla que contenía unas pocas pinturas al fresco y un casto altar en forma de sarcófago" (Wurdemann 1989: 38). Lo cierto es que la imagen que sugieren las pocas descripciones que existen de este lugar es la de un severo templo, ubicado al fondo de la avenida principal del recinto funerario, en cuyo exterior llamaba la atención la austeridad, dada la contenida ornamentación reducida a los volúmenes esenciales.

Profundizando en los textos que han hecho referencia a este lugar es posible reconstruir fragmentos de su interior. Sus paredes estaban pintadas de color amarillo pálido con franjas

---

[18] La cruz de la capilla del Cementerio de Espada logró sobrevivir a su demolición y actualmente la podemos ver en la Necrópolis de Colón, sobre una sepultura particular perteneciente a la familia Cabaleiro que se encuentra situada en el campo común número 26, entre las calles I y 1.ª. Cuando se produjo la demolición del Cementerio General en 1908, se trasladaron a la nueva necrópolis habanera los restos humanos y algunos objetos escultóricos valiosos, entre los que se encontraban tapas de los nichos y la cruz de la capilla.

negras, imitando el mármol, y el altar, que ocupaba la posición central del testero, constaba de una losa de piedra de San Miguel, reproduciendo la forma de un sepulcro, con sus laterales de la misma piedra y dos pilastras doradas. Sobre su grada, igualmente de piedra, destacaba un crucifijo de marfil colocado en una cruz de ébano, cuyo pie descansaba sobre un peñasco. Por otro lado, a todas las horas del día y de la noche ardía una lámpara de aceite delante del altar.

Las inclinaciones artísticas del obispo Espada se pusieron de manifiesto también en la decoración interior de la capilla. Así en la cabecera destacaba un fresco del Juicio Final, sobre el que revoloteaba un ángel con una trompeta de la cual partía la inscripción latina *Surgite mortui et venite at judicimn*. Todo ello era obra del célebre pintor José Perovani Rústica, formado en Roma, que residió algún tiempo en Filadelfia y que fue contratado para la realización de los trabajos pictóricos de la capilla por el propio obispo.

Perovani fue académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México y llegó a La Habana, casado con Juana Gordón y Balduari, que estableció una academia de idiomas en esta ciudad, dedicándose juntos a la enseñanza. La hija del matrimonio, que se llamaba Elvira Perovani y Gordón, se casó con Andrés de la Torre y Armenteros, miembro de una de las familias más antiguas y nobles de la capital. José Perovani es también el autor del conocido *Retrato de George Washington,* presidente de los Estados Unidos, pintado en 1796, a petición de José de Jaudenes y Nebot, para obsequiarlo a su mentor Manuel Godoy. Este óleo sobre lienzo de 2,20 x 1,45 m., se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

En definitiva, el último acto de la tragedia del mundo con las expresivas palabras del profeta incluidas, acabaría representado por este artista neoclásico, avezado retratista por demás, considerando el conjunto de obras suyas que se inscriben dentro de este género y se conservan en México y Estados Unidos de América fundamentalmente.

Durante los siete años, comprendidos entre 1945 y 1952, el ya aludido Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallén, publicó en el periódico *Diario de la Marina* una serie de artículos bajo el título "Del pasado-Por el conde de San Juan de Jaruco", que recogen sus recuerdos, apuntes e impresiones y constituyen verdaderas crónicas de la vida de la isla en siglos anteriores, ya que aportan numerosas claves para entender la dinámica social y económica de la colonia. En su análisis del 15 de junio de 1947, dedicado al Cementerio de Espada, se detuvo en la capilla y específicamente en el fresco del pintor italiano, obra en la que según expresa "demostró su autor ser un excelente dibujante, que había estudiado con provecho las propiedades del cuerpo humano, la anatomía pintoresca, la belleza en el ropaje, la composición histórica, no menos que la armonía en los colores, y por último un ingenio portentoso en la expresión de asombro representada en todos los semblantes de los personajes que figuraban en el cuadro, al que servía de fondo y último término el mismo cementerio" (Santa Cruz y Mallén 1947). Al parecer, ya hacia el año 1851, este fresco del *Juicio Final* presentaba un precario estado de conservación, según se hizo eco José María Andueza en el artículo que ya hemos mencionado "Habana. El Cementerio", que vio la luz a raíz de su visita al lugar.

Pero esa no era la única decoración existente en la capilla del Cementerio de Espada, porque sobre la puerta y las ventanas se pintaron las imágenes de las tres virtudes teologales: la Fe, la Esperanza y la Caridad, con sus atributos característicos. Su artífice también fue Perovani, quien representó la Fe con los ojos vendados y portando una cruz en su mano, la Esperanza con un áncora marina y la Caridad con un corazón entre sus dedos. Completaban la capilla, 16 pilares de mármol

blanco y entre ellos, otros frescos que representaban a ocho matronas, emblemas del dolor, con los ojos vendados en señal de imparcialidad y portando el vaso de la amargura en las manos.

El militar y poeta Manuel de Zequeira y Arango (1829: 139), inspirado en la imagen de la resurrección universal estampada en la capilla, escribió estos versos que tituló "Odas", acompañados de la siguiente dedicatoria *Al autor de las pinturas de la iglesia Catedral de La Habana, y de otros edificios públicos que ha decorado su pincel en el mes de octubre de 1810*:

"*Antes del postrer ruido de la trompa*
Haces que se abran los sepulcros yertos;
Animas las cenizas, y á los muertos
Que amaron la virtud pintas con pompa
De esplendor cubiertos."

José Perovani no marchó a México sin antes dejar su impronta en la catedral de La Habana, donde se inició una remodelación, como anticipamos, por disposición del obispo Espada. El hecho de que poco tiempo después el prelado recurriera nuevamente al pintor pondría de manifiesto su satisfacción con el trabajo realizado en la capilla. Aquí ejecutó frescos nada extraordinarios y de rígida factura neoclásica que representan *La cena de los doce apóstoles*, *La potestad de la iglesia dada a San Pedro* y *La ascensión de la Virgen*. Como su obra quedó inconclusa, el pintor francés Juan Bautista Vermay, que se había formado en el taller parisino del patriarca del neoclasicismo, Jean Louis David, y había sido recomendado al obispo Espada por el pintor español, Francisco de Goya –según indicó el conde de San Juan de Jaruco–, fue el responsable de decorar todos los techos de la catedral y terminar las obras que quedaban pendientes en ella. Posteriormente intervino en otras iglesias de la ciudad.

Asimismo, el campo santo de Espada tenía en su frente un "ameno y dilatado jardín: destinado en lo futuro para plantas medicinales, a fin de disminuir con su bello aspecto el aire sombrío y melancólico de los sepulcros, y de ofrecer a la frente de los fúnebres triunfos de la muerte, los preciosos medios de resistir sus despiadados ataques" (Santa Cruz y Mallén 1947). A ambos lados de la puerta de entrada se erguían sendos almendros que fueron sembrados por el obispo Espada y por el pintor Juan Bautista Vermay. Es de suponer que, al igual que en la mayoría de los cementerios, con el paso del tiempo y ante la falta de espacio, los jardines fueran poco a poco ocupados por nuevas sepulturas y galerías de nichos, quedando desvirtuado completamente el proyecto original.

Para continuar este análisis del Cementerio de Espada es necesario remitirse a *La descripción del Cementerio General de La Habana,* publicada por la Imprenta Episcopal de esta ciudad, en el año 1806. Junto al pórtico se colocaron ocho sepulcros de ladrillo, rematados con marcos de piedra de las canteras de San Miguel y tapas del mismo material. No obstante, los dos principales eran de mármol, lo que sin duda acrecentaba su importancia y representatividad. El primero de estos sepulcros estaba destinado para los obispos y los tres siguientes fueron realizados para otras dignidades eclesiásticas, según su categoría. Los otros cuatro sepulcros del lado opuesto, también tenían destinos establecidos: el primero era para los Gobernadores, el segundo para los Generales de las Reales Armas, el tercero para los beneméritos del Estado y el cuarto era el destinado a los Magistrados. Alrededor de la capilla sobresalían los sepulcros más lujosos y los de las autoridades y funcionarios del gobierno. Asimismo, en cada patio existía un sitio específico designado para sepultar niños.

Descubramos los criterios de gran valor gráfico, emitidos por un viajero norteamericano admirador de Cuba, el médico John George Wurdemann, nacido en Charleston en 1810, al visitar esta necrópolis en 1843: "Cerca de la capilla, el terreno en los cuadrados aledaños contenía numerosas losas de mármol y otras piedras, las que cubrían la entrada a las bóvedas debajo y tenían grabados los nombres de las familias a que pertenecía. Varias mostraban escudos de armas en bajo relieve, pero solo unas pocas tenían grabados nombres individuales y solo una un breve epitafio. Las lápidas eran muy simples, sin pretensiones de estilo y estaban muy cerca una de las otras, por lo que formaban un amplio y variado pavimento" (1989: 38). Por su parte, la ya aludida condesa de Merlín en la visita que realizó al cementerio en 1840, nos dejó esta imagen que reafirma la idea de la simplicidad del campo santo habanero: "El cementerio se compone de dos anchas calles de losas, que forman una cruz griega, dividida en cuatro brazos iguales, y rodeadas de una verja y de cipreses de prodigiosa altura. La calle de entrada conduce á una capilla que está enfrente de la puerta. (…) Al acercarme a la capilla distinguí algunas losas sepulcrales. En la fila de la nobleza se veían también en algunas losas los nombres y los títulos de los muertos; pero ni una flor, ni una corona; ningún símbolo ni recuerdo" (1844: 48).

Los primeros restos inhumados en el Cementerio de Espada se depositaron justo el día de la inauguración y correspondieron a los del mariscal de campo, que fuera capitán general y gobernador de la isla de Cuba, Diego Antonio de Manrique, que falleció en La Habana del vómito negro en 1765, tan solo 13 días después de haber tomado el mando de la isla, cuyo cadáver inicialmente había sido depositado en la iglesia de San Francisco de Asís; así como los del vicario capitular, José Manuel González Cándamo Cauniego, obispo titular de Milasa y segundo auxiliar de La Habana, que fueron exhumados de la catedral de La Habana, donde había ejercido su ministerio y que había fallecido del mismo padecimiento. Al siguiente día de la inauguración tuvieron lugar las primeras inhumaciones del niño José Flores y la señora Petrona Alvarado. Los nombres de las personas que fueron sepultadas en el campo santo en lo sucesivo se perdieron porque el Libro Registro de Enterramientos no fue inaugurado hasta 20 años más tarde.

III. Decadencia y final

En el año 1833 –el 13 de agosto de 1832 había fallecido el obispo Espada–, con motivo de la epidemia de *cólera morbus,* fue necesaria una ampliación del cementerio en unos 2.842,40 m^2. En 1849 se destinan para agrandar su superficie 11.369,60 m^2 del Hospital de San Lázaro; con ellos se conformaron un segundo, tercero, cuarto y quinto patios[19]. El total de extensión que llegó a alcanzar el campo santo después de las diversas ampliaciones del terreno fue de 36.125 m^2. En 1845 se creó un sistema de nichos en sustitución de las bóvedas para los enterramientos, en cumplimiento de la Real Orden de 2 de julio de 1844 y un año después se colocó una lápida que enunciaba: *Bajo los auspicios del Ecmo. Sr. Gob. Civil Cap. Gral. Vice R. Patrono D. Leopoldo O'Donnell, se dio principio a la construcción de nichos en este sitio*. Ello demuestra que nos encontramos ante un cementerio mixto de inhumación y de nichos. Los nichos con tapas de

[19] AHN.: Gobierno Superior Civil. N.° de orden: 25559. Legajo: 745, 1844.

[20] Parte del mármol blanco que se empleó para las tapas de los nichos provenía de las canteras descubiertas hacia 1834 en la isla de Pinos. En 1847, bajo el gobierno del capitán general y gobernador Leopoldo O´Donnell, "se dio una orden de privilegio por cinco años para la Sociedad Anónima de las Canteras O´Donnell". Este constituyó uno de los negocios más lucrativos realizados en ese campo santo.

mármol[20] fueron construidos hacia el oeste aprovechando los espacios lateral y central, tratando de optimizar al máximo la superficie, por resultar insuficiente el terreno para las numerosas inhumaciones. Ciertamente, este constituye un sistema de enterramiento más económico, muy acertado pues duplicaban o triplicaban la capacidad inhumatoria del recinto funerario (fig. 4)[21]. A día de hoy algunas de estas tapas de mármol decoradas junto a coronas fúnebres y arreglos florales de porcelana se conservan en la sala de exposiciones dedicada el Cementerio de Espada del Museo de la Ciudad de La Habana (fig. 5). De igual forma encontramos tapas de nichos en la pequeña Sala de Arte Funerario de la Necrópolis de Colón y, de modo excepcional, constatamos que en el panteón de Eduardo Fesser y Diago del mismo campo santo, la familia reutilizó las tapas que poseían los nichos de su propiedad en el antiguo Cementerio de Espada.



Figura 4. Nichos del Cementerio General de La Habana. (AHNC: Fototeca)

---

[21] AHNC: Gobierno General. N.° de orden: 15972. Legajo: 332, 1944-1946 (contiene la solicitud para el establecimiento de nichos en el Cementerio General, como los que existen en el Cementerio de la Sacramental de San Isidro de Madrid) y AHNC: Gobierno General. N.° de orden: 15225. Legajo: 314, 1847-1848 (este expediente confirma la solicitud referente a la reforma del Cementerio General y el deseo de que se repita, en la medida de lo posible, la estructura del mencionado campo santo madrileño).



Figura 5. Tapas de nichos del Cementerio General de La Habana. (Sala de exposiciones. Museo de la Ciudad de La Habana)

En 1850 parte de la vivienda de los sepultureros, ubicada, como anticipamos, a la izquierda del pórtico, se destinó como sala De Profundis, terminando convertida en sala de cadáveres el 6 de noviembre de 1866, lo que evidencia la incapacidad del recinto, aún después de las sucesivas ampliaciones perimetrales. La situación se complicó paulatinamente y en 1865 el diario *El Siglo* publicó en sus páginas una crítica, en la que se denunciaba que el Cementerio de Espada no era digno "ni del pueblo más miserable".

Hipérbole aparte, la historia parece afianzar la veracidad de esa afirmación ya que, el sistema de nichos no estaba bien concebido, pues no eran herméticos y carecían de los conductos para la fuga de líquidos, que posibilitasen la evacuación de los humores procedentes del proceso de descomposición de los cadáveres. Todo ello contribuía al incremento de la contaminación ambiental que se expandía por la ciudad. A esto se sumaba que los muros no permitían la ventilación efectiva del lugar y que con las frecuentes inundaciones –por la subida de las mareas o por las lluvias–, afloraban restos de cadáveres a la superficie.

Entretanto, la falta de espacio se agravó como consecuencia de las numerosas víctimas que provocó la epidemia de *cólera morbus,* que se produjo entre 1867 y 1868, ya que no pudieron recibir sepultura en su totalidad en el Cementerio de Espada. Los nichos y criptas no eran suficientes para las situaciones de emergencia que se presentaban de forma periódica y tampoco estaban a la altura de los requerimientos del crecimiento de la población de la capital

cubana. Así, el 4 de enero de 1868 esta necrópolis quedó clausurada de modo que solo podían ser sepultados allí los fallecidos que fueran propietarios de nichos o panteones. Quedó entonces para el resto de los habitantes el cementerio provisional de Atarés, localizado en la falda del castillo del mismo nombre, en la llamada loma de "González", al fondo de la bahía[22]. Este último campo santo –al igual que los del Cerro, Los Molinos, Jesús del Monte, Los Americanos, Guanabacoa y Casablanca–[23] se correspondía a un tipo de espacio funerario emergente, de pequeñas dimensiones y carácter provisional, para dar respuesta al incremento significativo de defunciones, consecuencia, entre otras cosas, de los reiterados fenómenos epidémicos.

A esta situación, se unió el deterioro que ocasionaba a los muros de la necrópolis las continuas inundaciones costeras[24]. Aparte de que el Cementerio de Espada desde hacía años estaba totalmente rodeado por construcciones surgidas al amparo del crecimiento urbanístico. Todo ello determinó la inauguración en 1871 de un nuevo campo santo, el Cementerio de Colón y el cierre definitivo del antiguo Cementerio General, el 30 de septiembre de 1878, por Real Decreto del gobernador, habiendo sido enterrados en dicho recinto 314.244 cadáveres. Terminaba así la historia del Cementerio de Espada, tras apenas 65 de servicio público. El 4 de abril de 1900, el presbítero Joaquín Cañal y Robera, capellán de los cementerios de la urbe, solicitó autorización al Gobierno Civil para que le permitieran realizar el traslado a la nueva necrópolis de los restos que aún permanecían en el antiguo Cementerio de Espada. Sin embargo, esta tarea solo comenzó un año después, el 3 de enero de 1901.

Finalmente, el Cementerio de Espada fue demolido en 1908. Luego el terreno fue vendido y sobre ese espacio se levantaron nuevas construcciones. La transcendencia de esta obra

---

[22] AHNC: Gobierno General. N.° de orden: 15225. Legajo: 314, 1847-1848 (este expediente confirma la solicitud referente a la reforma del Cementerio General y el deseo de que se repita, en la medida de lo posible, la estructura del mencionado campo santo madrileño).

[23] El cementerio del Cerro comenzó a utilizarse el 17 de septiembre de 1817 y fue clausurado el 8 de agosto de 1860. Se localizaba a unos 100 m. de la calzada del Cerro a Puentes Grandes, es decir, en las actuales calles Pizarro y Cortés. Contaba con una reducida capilla, pero carecía de panteones y nichos, ya que todas las inhumaciones se practicaban directamente en tierra. El cementerio de Los Molinos estaba localizado en las faldas de la loma del Príncipe, donde se encuentra el castillo del mismo nombre, en la estancia de Aróstegui, hoy Quinta de los Molinos. Fue habilitado en 1833 con motivo de la epidemia de *cólera morbus* que azotó la ciudad. El cementerio de Jesús del Monte, también muy pobre, estaba situado detrás de la iglesia homónima, donde estuvo el ingenio San Francisco de Paula, propiedad de Cristóbal Bonifaz de Rivera, en el actual municipio 10 de Octubre. Funcionó entre 1848 y 1860, aunque hay noticias de enterramientos muy tempranos en el mismo lugar que datan de noviembre de 1693. El establecimiento del mencionado campo santo, compuesto por un patio único, fue ordenado por el obispo Francisco Fleix y Solanz. Por otro lado, el terreno en el que se ubicó el cementerio de los Americanos sirvió en sus inicios para inhumar negros esclavos que morían sin bautizar, luego se crearon mejores condiciones para dar sepultura a extranjeros protestantes, por lo que sería conocido como cementerio de los Ingleses y, más tarde, cementerio de los Americanos, aunque también se practicaron en él los primeros enterramientos de chinos de que se tiene noticia en la isla. Estaba ubicado en el perímetro que actualmente determinan las calles H, 5.ª, G y la costa, en el Vedado. Medía aproximadamente unos 150 m. de superficie y fue utilizado hasta el 23 de abril de 1864. También en 1833 se instaló un cementerio provisional en la estancia de San Nicolás, en Casablanca al este de la entrada de la bahía. El cementerio de Guanabacoa, en la localidad del mismo nombre, constituye un ejemplo de cementerio anexo a una ermita, la del Potosí. Según se sabe comenzó a recibir inhumaciones en 1821 y sufrió cinco ampliaciones hasta que se construyó un nuevo campo santo. Aparte de los cementerios que hemos mencionado surgieron en La Habana otros sitios para enterramiento eventuales que fueron olvidados. Sobre el establecimiento de cementerios provisionales en varios puntos, véase AHNC: Gobierno Superior Civil. N.° de orden: 25633. Legajo: 746, 1850, y sobre el establecimiento de cementerios para los fallecidos de cólera en las fincas rurales, véase AHNC: Gobierno Superior Civil. N.° de orden: 25629. Legajo: 746, 1850.

[24] En este sentido, véase AHNC: Gobierno Superior Civil. N.° de orden: 14902. Legajo: 393, 1851 (el citado expediente contiene una solicitud dirigida al rector de la Beneficencia para el traslado del Cementerio General a otro punto más distante, por el aire infestado que se respiraba en la ciudad).

pública, que fue un paradigma dentro de la historia de esta tipología arquitectónica en Cuba, al ser la primera necrópolis municipal proyectada por un arquitecto a la manera de los más sobresalientes ejemplos europeos de la época resulta evidente. Su influencia quedó plasmada en otras obras de la arquitectura funeraria cubana construidas durante la primera mitad del siglo XIX. Tal es el caso del Cementerio Municipal de Reina, en la provincia de Cienfuegos, inaugurado en junio de 1839, a 3 km. de la actual ciudad, que fue declarado Monumento Nacional por la Comisión Nacional de Monumentos, el 30 de enero de 1990. Este campo santo inspirado en el de Espada, con sus pilastras toscanas en la fachada, su pequeño frontón y su simetría que conduce la visual hacia la capilla –de marcada filiación clásica–, localizada en el fondo del recinto, se inserta en la corriente neoclásica imperante en la época. Su forma de enterramiento con tres hileras de nichos que conforman las paredes de su primer patio, constituye en Cuba la única representante de esta tipología, que ha sobrevivido al inexorable paso del tiempo.

El planteamiento del antiguo Cementerio de Espada con la reiteración, repetitiva hasta la saciedad, del sistema de galerías de nichos, con ese implícito significado utópico de ciudad igualitaria producto del pensamiento ilustrado, había quedado superado décadas más tarde por una época distinta, con su consiguiente nueva visión del fenómeno de la muerte. La pujante aristocracia criolla, ansiosa por demostrar su hegemonía social y su posición económica, optó por los suntuosos panteones y costosos conjuntos funerarios, auténticos símbolos parlantes de su estatus, riqueza y poder.

No obstante, una pared con unos pocos nichos y tapas del antiguo recinto funerario de Espada subsisten en los términos de la calle Aramburu a la altura de la calle Vapor, recordando el espacio en que estuvo ubicada esta extinta ciudad de los muertos, emblema indiscutible de la historia y la cultura cubanas.

Bibliografía

ANDUEZA, J. M. (1838): "El Cementerio". *El Plantel*, 11: 228-233.
(1851): "Habana. El Cementerio". *Semanario Pintoresco Español*, 14: 105-107.

GARCÍA DE CORONADO, D. (1888): *Los cementerios de La Habana. Apuntes históricos de su fundación*. La Propaganda Literaria, La Habana.

GARCÍA MENOCAL, N. (1996): "Etienne-Sulpice Hallet and the Espada Cemetery: A Note". *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 22: 37-40.

GONZÁLEZ DEL VALLE, A. (1885): *Tablas Obituarias de 1882*. Imprenta de Soler, Álvarez y Compañía, La Habana.

GORDÓN Y ACOSTA, A. (1901): *Datos históricos acerca de los cementerios de la Ciudad de La Habana*. Imprenta de J. Huguet, La Habana.

LAGUNA ENRIQUE, M. E. (2009): *Los arquitectos y escultores españoles en el Cementerio de Colón de La Habana*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, E. (1928): *Sucinta descripción de los cementerios de la antigüedad, primitivos de La Habana y el de Cristóbal Colón*. Ucar García, La Habana.

ROMAY CHACÓN, T. (1806): *Discurso sobre las sepulturas fuera de los pueblos*. Imprenta de D. Estevan Joseph Boloña, La Habana.

ROSAÍN Y LUBÍAN, D. (1875): *Necrópolis de La Habana. Historia de los cementerios de esta ciudad. Con multitud de noticias interesantes*. Imprenta El Trabajo, La Habana.

SAGUAR QUER, C. (1988): "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado". *Fragmentos*, 12-14: 241-259.

SANTA CRUZ Y MALLÉN, F. X. (1947): "Del Pasado-Por el Conde San Juan de Jaruco. Sobre el Tema de los Cementerios". En *Diario de la Marina*, La Habana.

SANTA CRUZ Y MONTALVO, M. (2008): *Viaje a La Habana*. Stockcero, Florida.

SUÁREZ POLCARI, R. (2003): *Historia de la Iglesia Católica en Cuba*. T. I. Ediciones Universal, Miami.

TORRES CUEVAS, E. (1990): *Obispo Espada, ilustración, reformas y antiesclavismo*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

WURDEMANN, J. G. (1989): *Notas sobre Cuba*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana.

WEISS, J. E. (1996): *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX*. Instituto Cubano del Libro. Agencia Española de Cooperación Internacional, La Habana, Sevilla.

Paradigmas de artisticidad, esteticidad e identidad en la obra de plásticos caribeños (1860-1960)

Paradigms of art, aestethic and identity in caribbean painting (1860-1960)

Lidia Margarita Martínez Bofill
Universidad de Oriente

Resumen: Se estudia la obra de 12 pintores antillanos –puertorriqueños, cubanos y dominicanos–, que se inscribe en el periodo comprendido desde los años 60 del siglo XIX hasta los años 60 del siglo XX, y revela una riqueza artística envidiable, sostenida y sólida. Estos artistas se aferran a la representación figurativa de lo que les rodea, enmarcados en un realismo con acento nostálgico en ocasiones. Lo más significativo son los temas que tratan: el paisaje, ante todo, y con ello, la reverencia hacia la naturaleza como diosa suprema de la inspiración artística; además del tema histórico, consustancial a la Academia: el retrato de figuras queridas y admiradas, trascendentes en la historia de estos pueblos, así como la recreación de escenas de extraordinario valor testimonial. La plástica, en este periodo de frustraciones y desengaños, cumplió uno de sus cometidos: contribuyó a robustecer la conciencia nacional.

Palabras clave: Plástica caribeña, Identidad, Academia, Realismo, Impresionismo, Costumbrismo

Abstract: The work of 12 Antillean painters from Cuba, Puerto Rico and Dominican Republic is studied. This work dates from the period comprised between the 60´s of the 19th Century and the 60´s of the 20th Century. This work unveils a sustained, solid and enviable artistic wealth. These artists cling on to the figurative representation of their surroundings, framed in a realism that has an occasional nostalgic tone. The most outstanding features are, firstly, the topics they deal with: mainly the landscape, which reflects the reverence to nature as supreme goddess of artistic inspiration; and secondly the historical topic, consistent with the Academy: the portrait of admired and beloved figures which were relevant to the history of these people. Their work also captures scenes of extraordinary testimonial worth. During this period of frustration and disappointment, the plastic arts achieved one of its tasks: it helped to strengthen national consciousness.

Keywords: Caribbean plastic arts, Identity, Academy, Realism, Impressionism, Genre

La obra de arte es un mensaje que el artista dirige a su pueblo; es el alma misma del artista que se exteriorice comunicando a sus semejantes sus ideales, sus preocupaciones, sus emociones, ante la vida que le rodea.

Miguel Pou Becerra[1]

I. Tres islas y un acervo común

El Caribe es una parte importante de ese marco complejísimo de "fronteras", múltiples y móviles, que caracteriza al Nuevo Mundo. Muchas son las razones que acercan a Puerto Rico, Cuba y Republica Dominicana: un sedimento aborigen de origen arahuaco que dejó sus huellas a pesar del deliberado intento por hacer desaparecerlas; una metrópoli común que trasladó, con sus hombres y mujeres, la lengua, la religión, las costumbres, la cultura de entonces; un poblamiento de negros que debía sustituir la mano de obra aborigen esfumada, que acompaña a un proceso de mestizaje que matizó a los blancos europeos para ofrecer la mulatez que hoy nos distingue, y con ella: la música alegre, el baile sensual, el color radiante, el carácter extrovertido y callejero de sus moradores. Solo, por citar, algunas de las particularidades que hermanan a estas tres islas caribeñas.

Los procesos históricos que las estremecen –sobre todo en el siglo XIX– son diferentes: para la mayor de las Antillas el proceso liberador en el cual se forja y cristaliza la nacionalidad cubana, y que atraviesa esa centuria desde la segunda mitad de la misma concluye con la intromisión yanqui y la Enmienda Platt; para Puerto Rico, la autonomía obtenida en 1897 llega demasiado tarde y el país es adquirido en virtud del Tratado de París como botín de guerra por los Estados Unidos de América; y, para la República Dominicana no hubo inicialmente un proceso bélico frente al enemigo común, España, sino una cruenta guerra contra su cercano vecino: Haití. Antes que Cuba y Puerto Rico, República Dominicana exhibe al mundo, desde 1844, su República, a la que sucede luego la "Guerra Restauradora", concluida en 1865, con la cual la metrópoli desiste del intento de recuperar el territorio abandonado por ellos mismos hacía mucho tiempo atrás.

Sin embargo, es en la centuria decimonónica, en su segunda mitad, donde se producen los acercamientos entre hombres de estas islas, cuyo pensamiento avanzado pone en el centro de sus discursos, debates, ensayos, artículos periodísticos, obras literarias y artísticas, la defensa de su identidad, la búsqueda de una expresión artístico-literaria, con la cual pudieran identificar sus aspiraciones de independencia, su afán de ser ellos mismos. Hombres como Eugenio María de Hostos, José Martí, Antonio Maceo, Ramón Emeterio Betances, Juan Pablo Duarte, Federico Henríquez y Carvajal, Máximo Gómez, Pedro y Max Henríquez Ureña, Pedro Albisu Campos, encabezan una relación que explica el curso de los acontecimientos en estos territorios insulares.

La labor de Eugenio María de Hostos (1839-1903), escritor puertorriqueño, diplomado en Derecho en Madrid, no se puede desconocer. A finales de 1868 decidió iniciar la lucha por

---

[1] Directorio de artistas, *Catalogo Pinturas de la Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte,* Universidad de Puerto Rico, 29 de septiembre al 4 de noviembre de 1994 [http://mapr.org/Para-el Artista/PROAArtistDetail.aspx?view=2&ID=1450&...]. Consultado en línea: 12/02/ 2010.

la independencia de Cuba y Puerto Rico[2]. Fue un positivista convencido, y la influencia que sus ideas ejercieron en su época hoy no puede obviarse. Algunos críticos de las artes plásticas caribeñas apuntan que Hostos introduce la realidad positivista que se descubre en las ejecuciones y en el academicismo frío de los artistas de la época.

No poco se ha hablado de cuán profundo labró el positivismo en estas tierras, de cuán penetrantes fueron las ideas de Eugenio María de Hostos y de otras figuras preeminentes de aquella época, en la que se manejaba como un dogma la idea de que "la ciencia positiva era la única fuente de la verdad", con ella el realismo llegó para quedarse, y con él la figuración. Para el investigador venezolano Arturo Uslar Pietri "la trayectoria del positivismo, que tanta y tan profunda influencia ejerció por más de medio siglo (…) está estrechamente asociada con la larga crisis de conciencia sobre la propia identidad…" (Uslar 1989: 7).

Cuando se hurga en el proceso de similitudes o de coincidencias que en el decursar histórico-artístico acercan la actividad creativa de hombres que asumen una misma actitud ante el hecho artístico, se halla en ellos una singular forma de aferrarse a códigos, a temas y a técnicas artísticas que los distinguen dentro del panorama artístico de su época. Me refiero a autores que han dejado una prolífera obra y cuya vida han transcurrido en algunas de las ciudades de las tres islas de mayor extensión territorial y de población de las Antillas: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, desde los años 60 del siglo XIX hasta los años 60 del siglo XX, aproximadamente. Santiago de Cuba, San Juan, Ponce, Hatillo, Cayey y Santo Domingo, por citar las más importantes en el tema que me ocupa, exhiben ante el mundo una riqueza artística envidiable, sostenida y sólida, a pesar de los avatares que sus respectivos países han afrontado.

II. Tras la búsqueda de una expresión identitaria

Sobre Puerto Rico, un caso especialmente doloroso para todos los caribeños, se ha dicho: "El cuerpo espiritual de la nación puertorriqueña se resintió visiblemente con el choque cultural que produjo la presencia norteamericana. Junto con el régimen militar opresivo que duró dos años y la inmediata cancelación de la autonomía concedida a la isla por España, las autoridades de Estados Unidos de América implantaron reformas educativas dirigidas a americanizar el país lo antes posible" (Negrón 1990 *apud* Torres 2000: 63).

La respuesta de la intelectualidad boricua no se hizo esperar. Atentos a las corrientes de vanguardia que se agitaban mar afuera, cultivan una expresión afirmativa de lo criollo. Elaboran su obra tratando de conciliar estética y política; su irreprimible vocación innovadora va de la mano con el llamado *jibarismo* que Antonio Pedreira (1899-1939) identifica en 1935 como "tendencia de nuevo siglo".

---

[2] Abogó por la independencia de las Antillas españolas, y al no hallar respuesta, abandonó España y se instaló en Nueva York, donde se unió a los revolucionarios de Cuba y Puerto Rico. La actitud de España hacia sus últimas colonias le llevó a idear una Federación Antillana independiente, proyecto que dio a conocer y difundió durante sus frecuentes viajes por los países sudamericanos. Trataba de conseguir su apoyo y reconocimiento. En ellos desarrolló su labor de político, sociólogo, pedagogo y moralista, que se tradujo en multitud de obras, como *Mi viaje al Sur* (1872), *Hamlet, ensayo crítico* (1874), *De la educación de los niños* (1875) y poco más tarde, ya en Santo Domingo, *Lecciones de Derecho Constitucional* (1887), *Moral social* (1888) y el póstumo *Tratado de Sociología* (1904). Fue un educador para la libertad, preocupado por la reforma espiritual y social que permitiera el desarrollo de instituciones republicanas democráticas. Fundó la Escuela Normal en la República Dominicana y participó en la reforma de los estudios de Derecho, en la Universidad de Santiago de Chile [http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Mar%C3%ADa_de_Hostos]. Consultado en línea: 19/01/2010.

José Antonio Torres Martinó (1916), destacado pintor y grabador puertorriqueño, miembro fundador del Centro de Arte Puertorriqueño y de la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, enfatiza en la importancia que para el conocimiento de esta etapa tiene *Insularismo* (1935) de Antonio Pedreira, en el que divide en tres momentos el desarrollo de aquel pueblo: primero, desde el descubrimiento y la conquista hasta mediados del siglo XIX; segundo, de mediados de ese siglo en que "comienza a gestarse un sentido de identificación" hasta 1898; y tercero, el periodo que el destacado escritor llama de "indecisión y transición" y que se inicia con la ocupación norteamericana. En esta última etapa, Pedreira analiza "el alma puertorriqueña", y valida su existencia, y lo plantea en los siguientes términos: "tenemos una manera inconfundible de ser puertorriqueños, pero esa manera, que no pudo gozar la plenitud de su desarrollo, se encuentra hoy averiada por la transformación a la que la somete el proceso químico de una nueva cultura" (Pedreira 1970 *apud* Torres 2000: 65).

La gran ruptura histórica que se produce en la cercana isla también ha sido calificada por otros estudiosos del proceso, como es el caso del poeta Francisco Manrique Cabrera (1908-1978), quien le llama "la época del tránsito y del trauma" (Manrique 1975 *apud* Torres 2000: 63). Con la presencia norteamericana no ocurrió lo que muchos esperaban con ansiedad: la libertad, la justicia social y el progreso material.

Otro destacado intelectual, A. G. Quintero Rivera, ha expresado:

> *"Bajo el nuevo régimen se transforma de tal modo la economía que en poco tiempo gana hegemonía el sistema de plantaciones azucareras; el centro de interés baja de la hacienda cafetalera de la montaña a los llanos de la costa, con los cambios que eso comporta en la división del trabajo y, sobre todo, en las prerrogativas de la clase dominante. De ahí que la clase hacendada, en vías de ser desplazada, utilice los recursos culturales a su alcance para defender sus fueros. Las fuerzas disolventes del imperialismo obligan a la clase en declive a orientarse en lo político hacia el independentismo, al par que promueve, como arma defensiva en el plano cultural, el tantas veces mencionado jibarismo de acento nostálgico que asoma en el teatro, la novela, la poesía, la música y la pintura de la época. Se hace acopio de las fuerzas espirituales para repeler la agresión." (Quintero 1974 apud Torres 2000: 66-67)*

La repercusión de este proceso socio-histórico, tan complejo, tiene su expresión inmediata en la pintura puertorriqueña. Sin dudas, la figura que con su ideario, estético-artístico, moral y político, se convierte en paradigma es el boricua Francisco Oller y Cestero (1833-1917), de quien ha dicho su biógrafo, el artista e historiador Osiris Delgado: es "…umbral en el arte pictórico de la conciencia de la identidad cultural que más adelante logra su plenitud colectiva y entra en la fase de afirmación y defensa, sabe que se ha encauzado por el sendero que conduce al valor de la auténtica universalidad… se convierte en sillar sobre el que se asienta en plenitud la noción de identidad del Puerto Rico que expresan los artistas nuestros de hoy" (Delgado 2000: 49).

Entre los más destacados pintores que continúan el camino trazado por Oller y Cestero se encuentra Miguel Pou Becerra (1880-1968), paisajista por excelencia, que logra atrapar en sus lienzos de gran lirismo el espectáculo que la naturaleza de la región le ofrecía. Él decía, refiriéndose a su obra, que su objetivo era "reflejar el alma de mi pueblo y las características

del paisaje en mi país. Para lo primero he pintado y aún pinto sus tipos y costumbres; para lo segundo, su luz, su ambiente". La obra paisajística, al óleo, de Pou Becerra, es rica y hay que mencionar dentro de ella: *Paisaje de montaña* (1923), *Los coches de Ponce* (1926) y *La promesa* (1928), entre las más tempranas. El ejemplo que se muestra a continuación pertenece a esta primera etapa que ilustra lo dicho antes. Se mantiene fiel a esta figuración nostálgica que lo caracterizó hasta el fin de sus días.

Comparto con Cielito Rosado que en su arte Pou no reduce su trabajo a una simple estampa histórica, sino que transmite una nostalgia y un deseo de retroceder a ese momento en el pasado. Su dominio del color lo hizo el patriarca de los colores isleños y, además, lo ubicó en el movimiento impresionista. Su trabajo, aunque enmarcado en un periodo histórico definido, trasciende el tiempo y proyecta una realidad humana que no se limita a la Isla. Por ejemplo, uno de sus trabajos más significativos, *De la tierra triste* (1921), ilustra una problemática centenaria de nuestro país. En las palabras del artista: "Le llamé triste a mi tierra porque en 1921 nos encontrábamos perdidos, descentrados, sin porvenir, sin norte"[3].

Ramón Frade de León (1875-1954) ha perpetuado la cotidianidad puertorriqueña: lo explica a un amigo cuando le expresara en una carta: "es cosa íntima mía…algo de mi corazón puertorriqueño…Y como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento…en mi deseo de perpetuarlo, lo pinto" (Torres 2000: 77).

El desayuno del campesino, que no tenía acceso al pan tradicional, era sustituido por plátanos o cualquier otro alimento que cultivaran, y la planchadora, sonriente, sustituye la ausencia de electricidad por la tan conocida plancha de hierro fundido, calentada con carbón. Imágenes que el tiempo podía hacer desaparecer. *El pan nuestro* de Frade se ha convertido en uno de los iconos de Puerto Rico. En su conjunto, expresiones de la cultura material, captadas por la genialidad del artista, que caracterizan al hombre común popular caribeño.

Juan A. Rosado (1891-1962) también se proyecta como un infatigable admirador de la naturaleza insular, y de manera reiterada fija en el soporte bellas imágenes de su región natal (fig. 1). Torres Martinó plantea que él, entre todos, es "el pintor de más rudo lirismo, el menos azucarado" (Torres 2000:76), para decir, asimismo, refiriéndose a Pou, Frade y Rosado: "practicaron así su patriotismo artístico con diversos grados de intensidad y de visibilidad" (Torres 2000: 76).

Los pintores puertorriqueños conocen las vanguardias, pero estas no se adoptan como lenguaje estético. Artistas de la dimensión de Oscar Colón Delgado (1889-1968), por ejemplo, desprecian a Picasso –su gran maestro, según declaró en una ocasión– y a los pintores que como este no copian la naturaleza. Colón Delgado, pintor y maestro, natural de Hatillo, fue reconocido por sus representaciones del paisaje y de la figura del puertorriqueño. Al igual que sus contemporáneos, intentaba plasmar en su lienzo los rasgos que definían la cultura puertorriqueña.

---

3 Cielito Rosado.com: "Estilos y Buena vida de Miguel Pou Becerra" buscado desde el Google, en Museos de Arte de Puerto Rico. Directorios de Artistas, 8 de enero de 2006. (www.puertadetierra.info/figuras/.../rosado/rosado.htm). Consultado en línea: 11/01/2010.





Figura 1. Autor: Juan A. Rosado, Paisaje de la montaña, 1935, óleo/tela. Col. Cielo Rosado de Paoli
Figura 2. Autor: Oscar Colón Delgado, Jíbaro negro, 1941. Col. Museo de Arte de Puerto Rico

Su obra consiste principalmente en paisajes rurales y retratos de personajes populares. Así como otros artistas de la época mencionados antes, trabajó la recreación de las costumbres, la vida cotidiana y el paisaje de la Isla como medio para definir la identidad puertorriqueña. Entre sus obras, caracterizadas por un estilo realista con toques románticos, se encuentran *Central Cambalache* (1915), *Paisaje de Arecibo* (1918), *Jíbaro negro* (1941) y *La canasta vacía* (1931); esta última, probablemente, su obra más conocida (fig. 2).

En la revista digital *Arte, artistas y galerías,* dirigida y editada por el investigador Roland Borges Soto, se recogen las siguientes palabras que caracterizan a Oscar Colón Delgado y a su obra pictórica:

"Al llegar a su madurez fue calificado por la crítica como 'una digna e individual prolongación del pincel de Francisco Oller'. Preparó un buen número de exposiciones en las principales poblaciones de la isla. Algunas de sus obras forman parte del fondo artístico del Museo de Ponce y otras se conservan en colecciones privadas. El costumbrismo nativo es el tema preponderante de sus retratos, paisajes, bodegones y flamboyanes. (…) Otra dimensión de su arte ha quedado plasmada en los murales de la escuela de Quebradillas y el excelente decorado del presbiterio de la iglesia católica de San Germán[4]."

Ahora bien, ¿cuáles son los paradigmas de artisticidad en estos pintores boricuas que nacieron en las dos últimas décadas del XIX y vivieron, aproximadamente, hasta los años 60 del siglo XX? Aún cuando proceden de diferentes ciudades de la isla, la capital los acoge con su obra

[4] Revista en la Red: *Arte, artistas y galería,* n.º 2, 2000, http://vfsmultimedia.tripod.com/revista/B.htm). Consultado en línea: 8/01/2010.

magnífica y los promociona a través de exposiciones personales y colectivas: es San Juan la capital del arte puertorriqueño. En los artistas seleccionados, hay una recurrencia en temas: paisajes y tipos y/o escenas populares; en la asunción de un lenguaje figurativo que en todos los casos ha incorporado una pincelada fragmentada, empastada, generalmente contrapuesta, con juego de luces y sombras como el impresionismo había impuesto ya hacía muchos años. De ellos, Miguel Pou y Ramón Frade, habían viajado al extranjero, incluso Frade había vivido más de 30 años fuera de su país, no eran ajenos a lo que en Europa acontecía en el plano de la plástica, pero volvieron la espalda a los experimentos, a las novedades estilísticas y a las escuelas que habían tomado tantos adeptos desde que Picasso exhibiera sus *Señoritas de Avignon*. Se mantuvieron dentro del conservadurismo que facilitó la comprensión del mensaje y la recepción de un público heterogéneo que se identificaba con lo que le rodeaba, con lo comprensible por conocido.

Al abordar el caso cubano, las similitudes que más emparientan a sus artistas con los boricuas se hallan en Santiago de Cuba, no así en la capital del país[5]. En La Habana las vanguardias habían irrumpido con fuerza pujante en la década de los años 20 del siglo XX y estremecieron hasta sus raíces al arte académico, que se tambaleó bruscamente aunque no por ello dejó de dar excelentes frutos que hoy todavía se siguen admirando (Armando Menocal, Leopoldo Romañach, entre otros). En Santiago de Cuba, la primera capital de la isla durante las primeras décadas del siglo XVI, no hubo vanguardias artísticas hasta la década de los años 50 del ya mencionado siglo, y ellas se abrieron paso con timidez; diría que a duras penas, en medio de un panorama lastrado por la tradición[6].

Santiago de Cuba, una ciudad con marcadas dotes de escepticismo, fue testigo de incontables acontecimientos de carácter bélico y de índole político, desarrollados a través de su historia. En la segunda mitad del siglo XIX dio sus mejores hijos a una guerra cuya victoria final le fue arrebatada y ni siquiera sus héroes pudieron exhibir el orgullo ganado con tanta sangre y esfuerzo; se firmó en su territorio una paz comprometida con el imperialismo que se estrenaba entonces; vio con tristeza cómo el potente vecino se expandía –incluso arrebatándole parte del territorio cercano– y tronchaba las ansias de verdadera independencia.

Ciudad marinera, ubicada geográficamente entre el mar y las montañas, dueña de una morfología que la distingue entre todas las demás poblaciones, desarrolló una capacidad para incorporar en su imaginario los hitos de su historia y de su geografía inigualable. Dio lugar a una visualidad consecuente con la idiosincrasia de sus habitantes: eternos enamorados del mar, de las calles sinuosas y empinadas, de los rincones hermosos y de una luz espléndida, difícil de atrapar en una tela o una cartulina: una ciudad luminosa, alegre y extrovertida que, en analogía con su ancestral suspicacia, revierte en destacar su tenaz autenticidad.

Los albores del siglo XX se caracterizan en Santiago de Cuba por una intensa actividad cultural, regida, principalmente, por la labor de Emilio Bacardí Moreau, primer alcalde de la ciudad y su promotor por excelencia, además de ser pintor, escritor y hombre público.

---

5 Lo cual no excluye a otras ciudades de la isla, incluso la propia capital, donde se mantuvieran los pintores académicos en plena producción, pero decimos, con absoluta propiedad, que en ninguna otra ciudad cubana hubo tal hegemonía y despliegue del arte académico como en Santiago de Cuba.

6 La publicación del artículo del destacado artista santiaguero Daniel Serra Badué titulado *“Pintura cubana en la SESO”*, en la revista Galería, y la muestra de artistas de la vanguardia habanera que se expuso en 1948, fue el primer aldabonazo que hizo reaccionar a algunos santiagueros de entonces.

Dentro de la vida artística de entonces sobresale la figura de José Joaquín Tejada Revilla (1867-1943)[7], maestro de varias generaciones de artistas, cuya obra pictórica está refrendada por una importante obra teórica publicada en las revistas santiagueras de entonces. El Museo "Emilio Bacardí Moreau", en Santiago de Cuba, posee una vasta colección de su obra, cuya fecha de realización se inscribe entre los años 1907-1930. Muestran elementos que indican, inequívocamente, que la temática tratada es el campo cubano; son los conocidos y reiterados bohíos, palmeras, cocoteros, bambúes y el resto de la exuberante vegetación que caracteriza a la zona oriental del país. Un conjunto de acabada factura donde logra captar diferentes estados atmosféricos y lumínicos, con la perfección de un académico bien entrenado. En *El Callejón del Guayo* sorprende por la minuciosidad del detalle, la mirada alerta que no deja escapar un solo elemento de la arquitectura local, y también por su maestría técnica. Tejada retrató tipos populares, y es el autor de *Cabeza de negro* y *Catalán ebrio,* excelentes ejemplos del género, por solo citar dos ejemplos. Si bien la formación académica catalana marca en él un realismo que tuvo en *La confronta* (Barcelona, 1893) un buen exponente de la academia de entonces, se vio reforzado por sus encuentros en México con las obras de autores como José María Velasco.

La pasión que sobre la naturaleza embargara al artista puertorriqueño Oscar Colón Delgado está presente en el santiaguero José Joaquín Tejada, quien dice en 1925: "Olvidemos por completo, cuando en presencia de la naturaleza estemos interpretándola, de recordar artista alguno, por grande que sea o haya sido, que todos los más sabios e inspirados no surgieron de otra fuente que de ésa, inagotable en purísimas corrientes, y en principio entreguémonos ciegos de amor a su contemplación y estudio" (Tejada 1943: 10-11; 1924: 17).

José Bofill Cayol (1862-1946), contemporáneo de Tejada, pinta hasta el final de sus días su ciudad natal. A su talento y amor entrañables al entorno que le acompaña siempre debe este que se haya perpetuado la imagen de sus calles estrechas y adoquinadas, muros vetustos y balconajes, techos de tejas criollas, faroles, campanarios, plazas públicas; en fin, un perfil que el tiempo ha transformado. Su obra está hecha, en su casi totalidad, con la técnica de la acuarela; de ejecución difícil, donde las correcciones y rectificaciones constituyen un reto. Tiene solo 14 años cuando pinta su primera acuarela, en 1876. Sin dudas, se convierte en el precursor de esta técnica en Santiago de Cuba y sienta escuela que, en su época, no tiene parangón en el resto del país (Martínez 1999: 14; 2009: 10).

En su afán de perpetuar lo que el tiempo haría desaparecer, Bofill "trasladó" las imágenes de la vieja ciudad, de cara a la modernidad, a un área aledaña del Museo "Emilio Bacardí", que fundara y dirigiera durante 38 años consecutivos, y que se convirtiera, como institución, en uno de los más emblemáticos baluartes santiagueros en defensa de la historia y del arte citadino (fig. 3). El "Callejón Bofill", como luego se ha nombrado en honor a su fundador, su materialización, entronca con la actitud y con el ideario estético del boricua Ramón Frade, que pintaba "…lo [que se] está llevando el viento…" (Torres 2000: 77).

Rodolfo Hernández Giró (1881-1970) representa otra generación de pintores santiagueros. Veinte años más joven que Tejada y Bofill, viaja a Barcelona en los inicios del siglo XX, junto a su hermano Juan Emilio. Tras una estancia de dos años, aproximadamente, se instalan

[7] Véase Lidia M. Martínez Bofill. "La huella de la formación catalana en la obra y en el magisterio de José Joaquín Tejada", en CD-ROM: *Monografía por la Excelencia,* Universidad de Oriente, 2001.

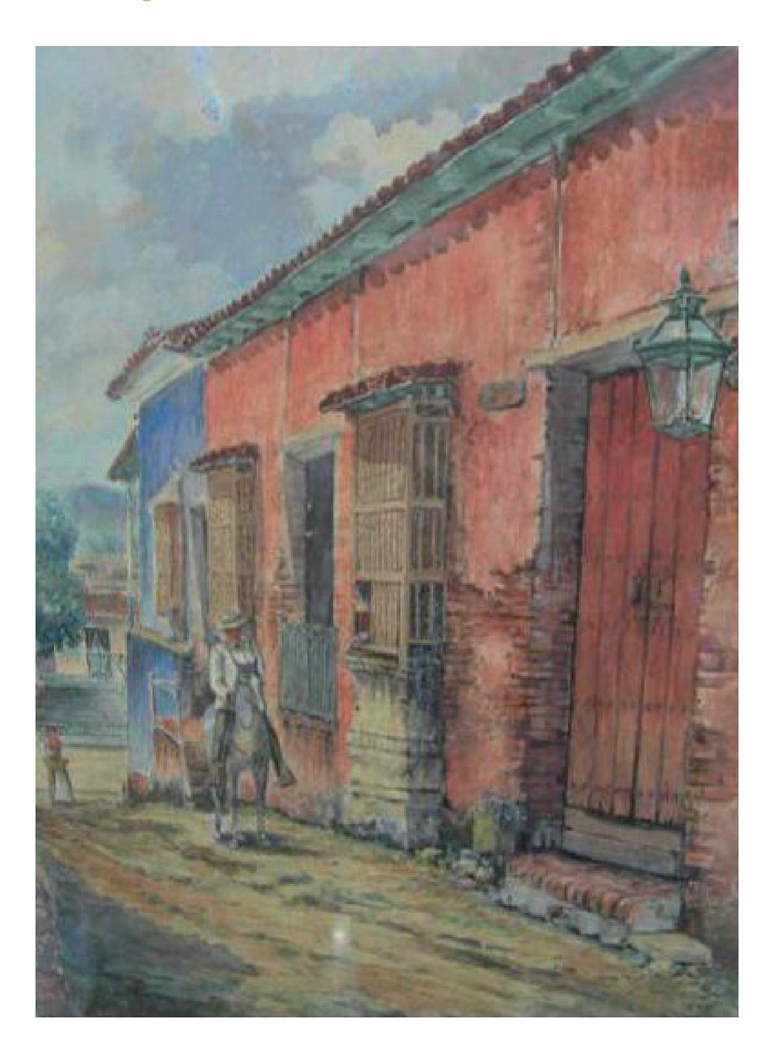


Figura 3. Autor: José Bofill Cayol, Placita de Santo Tomás, acuarela/cartulina, 1925, Col. Museo "Emilio Bacardí Moreau", Santiago de Cuba, Cuba

en París, y regresan a su patria poco después. La obra de ambos delata su falta de adhesión a los fuertes aires renovadores que soplan en la ciudad de la luz desde que el impresionismo estremeciera, hasta la médula, a la crítica, al artista y al perceptor. Rodolfo, de extensa trayectoria artística, pintor de paisajes a la acuarela y al óleo, fue dibujante, caricaturista, escultor, dramaturgo, actor y profesor de dibujo de la Escuela Normal para Maestros. Autor de una de las pocas marinas que se han ejecutado en la ciudad y en el país en esa época, demostró su eficacia técnica, su domino de la acuarela y del óleo. Personaje carismático, amó la naturaleza y bebió directamente de ella, como el viejo Tejada aconsejaba a sus discípulos. Pronunció numerosas conferencias como profesor de la Escuela Normal para Maestros de Santiago de Cuba, y en una de ellas expresó:

"No se puede ser pintor aquí y no ser paisajista. El paisaje en Oriente es nuestro orgullo. Las montañas se ven más cerca de lo que están en realidad y se necesita o haber nacido aquí o tener muchos años de vivir aquí para saber situarlas en el lugar conveniente"[8].

---

[8] Conferencia pronunciada por el artista en la Escuela Normal para Maestros de Santiago de Cuba en marzo de 1956, inédita (mecanografiada), en poder de la autora.

Juan Emilio Hernández Giró (1882-1953) es, después de José Joaquín Tejada, el artista santiaguero cuya obra ha sido más difundida y conocida. Realizó el periplo que lo unió a su hermano Rodolfo en condición de estudiante, becado en Barcelona y luego radicado en París, durante veinte años. Regresa a Cuba con un importante aval lleno de reconocimientos, premios y una cultura sólida, tanto en el horizonte artístico como en el musical –ambos hermanos eran músicos, como su padre– y no regresó a la ciudad natal sino que permaneció en La Habana hasta su muerte. El prestigio obtenido en Francia y la obra plástica de un artista ya consagrado hizo posible que se pensara en Juan Emilio como director de la Academia de San Alejandro; lo que no fructificó, pues solo se tradujo en su nombramiento que fue revocado poco después[9].

La mejor expresión del aferramiento de estos artistas santiagueros a la tradición y al conservadurismo se encuentra en las palabras que Juan Emilio escribiera a José Bofill, a quien siempre reconoció como su maestro. En 1919, desde París, la ciudad de las revoluciones estético/artísticas, la ciudad/luz del arte moderno, donde se concentraban jóvenes artistas de todas partes del mundo a beber de esa savia magnífica que fueron los *ismos* desde los mismos inicios del siglo XX, Juan Emilio expuso obras, incluso retratos, con la técnica de la acuarela, dentro de las normas académicas, y con las soluciones de un ya muy tardío impresionismo.

En un documento, mecanografiado y fechado en 1919, que se halla en poder de la autora, todavía bajo los efectos que la aceptación que aquellas obras tuvieron en el público, él le expresó a Bofill: "...fue en tus acuarelas donde vi por primera vez la solidez de este género y sus recursos. [...] La acuarela es el procedimiento único actualmente para expresar la luz de Cuba y la frescura de su naturaleza [...] Tal vez todo esto ayude a despertar el interés por el Arte entre nuestros compatriotas y te permita ¡ojalá!, descansar de los creyones, y ayudarme a echar las bases de nuestra Pintura Nacional".

La obra titulada *Vista desde el Puerto de Boniato* (fig. 4), de Juan Emilio Hernández Giró, cierra las disquisiciones acerca del tradicionalismo en la pintura santiaguera, hasta la segunda mitad del siglo XX; lo cual no excluye una realidad que muchos sabemos: ese cauce es aún inagotable en Santiago de Cuba. Se debe entonces preguntar: ¿son, o no, los paradigmas de artisticidad semejantes a los boricuas?, ¿existe, o no, una voluntad en estos artistas santiagueros de aferrarse a técnicas, a temas, a la representación manida del paisaje?, ¿se puede dudar que también ellos defendieron –a su modo– un imaginario que los identificaba como individuos, que los diferenciara de los capitalinos, fundamentalmente?, ¿se puede advertir, como en los puertorriqueños, una defensa de los que para ellos era lo nacional?, ¿no resulta absolutamente sorprendente que se pensara en "echar las bases de nuestra Pintura Nacional", con la técnica de la acuarela, desterrada por las vanguardias cubanas, en una época de revoluciones artísticas?[10].

De los artistas santiagueros aquí tratados, solo José Bofill no viajó al extranjero. Los demás lo hicieron por varios países europeos y por Estados Unidos de América. Ninguno de ellos abrazó las vanguardias artísticas.

---

[9] Aunque no es este el espacio adecuado para abordar este asunto, debemos solo decir que se cometieron errores tácticos que los habaneros no pasaron por alto. El asunto fue de tal envergadura que la prensa se hizo eco de ello.

[10] Juan E. Hernández también desarrolló una obra teórica que influyó no poco en sus discípulos y coterráneos (véase 1928: 36; 1929: 10; 1930: 12). Como se podrá constatar en la bibliografía, son revistas santiagueras que acogen sus artículos a poco tiempo de la llegada de este artista de su larga estancia en París.



Figura 4. Autor: Juan Emilio Hernández Giró, Vista desde el Puerto de Boniato, óleo/tela, s/f. Col. Museo "Emilio Bacardí Moreau", Santiago de Cuba, Cuba

En República Dominicana la tradición artística y la pictórica en particular es riquísima y sostenida; los críticos del país sitúan su momento originario en la época histórica, que comienza a definirse la "dominicanidad".

Danilo de los Santos (1943), pintor y crítico de arte, es uno de los más serios estudiosos del fenómeno artístico en su país. En su formidable obra *La pintura en la Sociedad Dominicana,* plantea que el sentimiento de dominicanidad surge en 1844, pero que:

> *"…después de 1870 se produce el momento originario de un arte nacional, romántico e idealizado: un nostálgico naturalismo y un cierto exotismo expresan la realidad con toques primitivos, neoclásicos y hasta impresionistas; los temas tratados son: el retrato, el episodio histórico, los escenarios cotidianos, el paisaje; se palpa en las obras una honda devoción por los temas nacionales que se expresan en la idealización de figuras criollas, como los retratos de patriotas; búsqueda de una temática histórica relacionada con lo acontecido en la isla: escenas indígenas o políticas; nostálgico naturalismo ya expresado en el paisaje nacional, como en el realismo de los tipos o las situaciones ambientales; cierto desdén por todo lo español, lo cual tendía a crear exaltación de lo "dominicano" remontado a través de temas indigenistas o políticos." (Santos 1978: 35-36)*

Otra de las voces autorizadas en el ámbito caribeño y que ha dedicado varias publicaciones a la plástica dominicana es Marianne de Tolentino; francesa de nacimiento pero dominicana por adopción. Como reza en el *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas*, del también crítico dominicano Cándido Gerón, ella coincide con Danilo de los Santos en marcar el surgimiento de una pintura nacional en los momentos en que se consolida el sentimiento de nacionalidad o la dominicanidad. O sea, hay una total concurrencia de opiniones en los estudiosos de tan rico patrimonio artístico.

Igual que en Puerto Rico y Cuba, en República Dominicana fueron los escritores, y en especial el *indigenismo* –para los boricuas el *jibarismo,* para los cubanos el *siboneyismo*–, el asiento de la nostalgia que permeó la literatura de la época; integrantes, entre los que hay que mencionar a José Joaquín Pérez (1845-1902), autor de las *Fantasías Indígenas,* Javier Angulo Guridi (1816-1844), autor del drama *Iguaniona* y sobre todo, por la connotación que alcanza en el ámbito caribeño y latinoamericano, a Manuel de Jesús Galván (1834-1910) y su *Enriquillo*. La presencia del aliento romántico en la pintura dominicana decimonónica y de principios del siglo XX está más que justificada.

Una de las figuras conspicuas del arte dominicano de la época en que se centra este estudio es Luis Desangles Sibilí (1861-1940), conocido como *Sisito,* cuya vida y obra está indisolublemente ligada a Santiago de Cuba.

Al decir de Danilo de los Santos:

"¡Pictóricamente, la figura de Desangles trascendió a nivel nacional como maestro y artista […] es señalado como el primer pintor de toques impresionistas […] se empeña en retratar el pasado, como ocurre en su obra Prisión de Caonabo, o expresar un idealismo sentimental como se descubre en […] el Sueño del Patriota […]. Entre las obras de Desangles, quien fue además insinuadamente costumbrista, se distinguen, además: El arribo de la canoa, El Juramento de la bandera, Perfil de Duarte, La ilusión de Maceo, La maldad de la niña […] y algunos retratos de antillanos ilustres. Además realizó algunos óleos de ruinas coloniales dominicanas." (Santos 1978: 47-48) (fig. 5)

En la minuciosa búsqueda de información sobre la vida y obra del destacado pintor dominicano, Nereida Lahit-Bignott refiere la estrecha relación existente entre el pintor dominicano y sus contemporáneos puertorriqueños, en el marco de intercambio que propiciaba el Taller de Desangles, que hacia el año 1883 fue "centro de animación cultural por aquellos años de apasionado nacionalismo (década de los ochenta) época en la que tiene lugar la llegada a Santo Domingo de Eugenio María de Hostos, forjador de la conciencia del hombre americano, del maestro Corredor y de otras significativas personalidades de las letras y del arte" (Lahit-Bignott 1998: 276).

Ese Taller-estudio era frecuentado por Ramón Frade de León, el boricua autor del *Pan nuestro* (1905), y por los coterráneos Abelardo Rodríguez Urdaneta, y Adolfo García Obregón, entre otros. La autora expone que entre poetas, novelistas, músicos y pintores –y con la presencia de Hostos– se discutía de problemas políticos y estéticos.

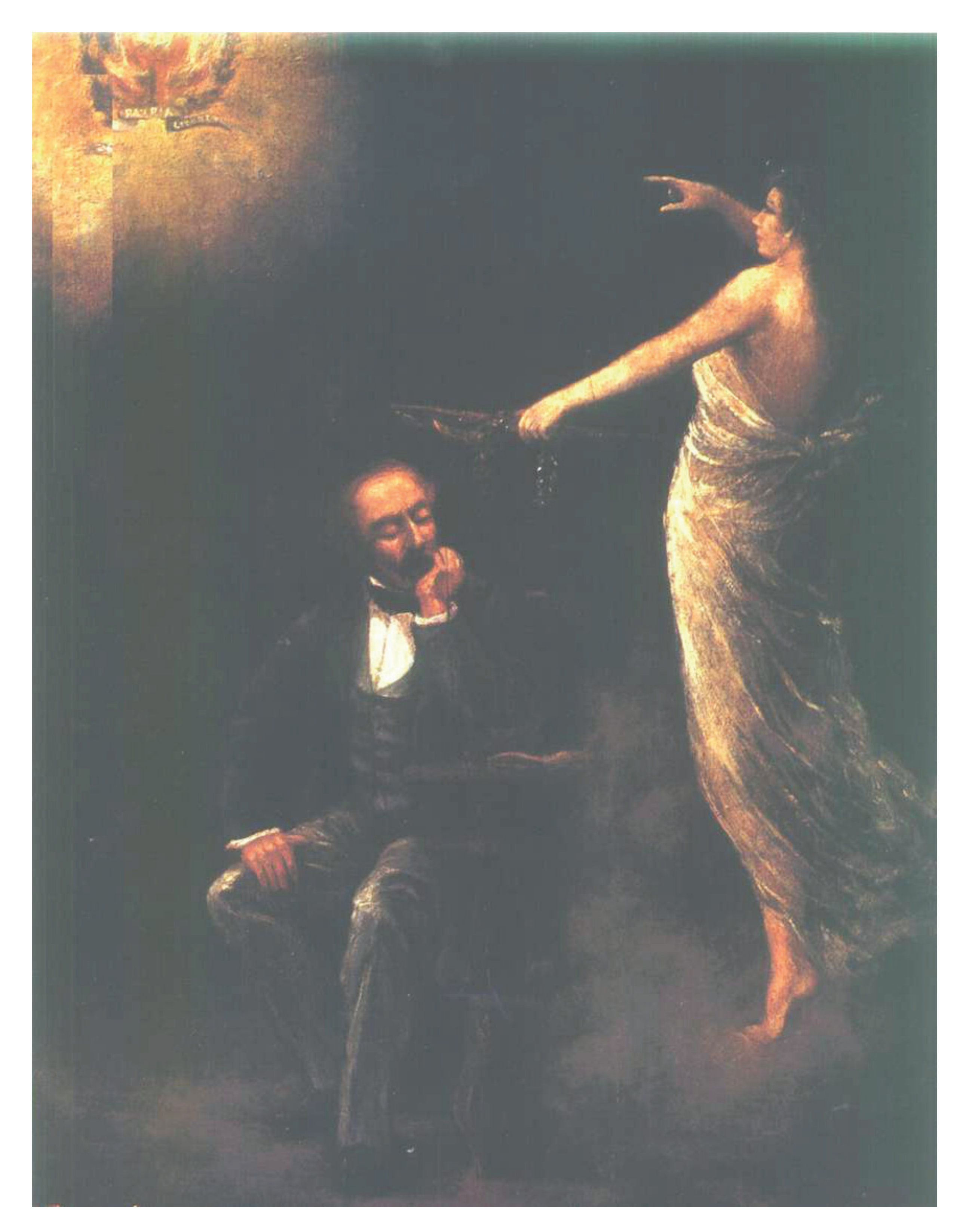


Figura 5. Autor: Luis Desangles Sibilí, El sueño de Duarte, óleo/madera, 61x51 cm., 1889. Col. Museo Bellapart, República Dominicana

Como dato a destacar por la investigadora Lahit-Bignott está el que en 1892 el Taller de Desangles fue visitado por José Martí, el más grande de los cubanos, en compañía de Federico Henríquez Carvajal. El Héroe Nacional cubano y su gran amigo dominicano elogiaron las obras que allí vieron. Este hombre sensibilísimo, organizador de la Guerra de Independencia o Guerra de 1895, dos años más tarde, esta vez en Nueva York, quedó impresionado con la obra plástica de un artista santiaguero: José Joaquín Tejada.

Los lazos de Desangles con los puertorriqueños se consolidaron en los tres años de destierro que –por problemas políticos– él sufrió en Puerto Rico (1893-1896). Se vinculó allí a la enseñanza de la pintura y tuvo entre sus discípulos a Miguel Pou Becerra. Fue tan reconocido en la isla cercana que su obra participó en la importante exposición *De Oller a los Cuarenta: La Pintura en Puerto Rico 1898-1948.*

En 1904 llega Luis Desangles Sibilí a Santiago de Cuba, como cónsul de su país en esta ciudad; responsabilidad que ocupó por algunos meses, pero permaneció en ella hasta su muerte. De sus fructíferos 79 años, vivió 36 en la más caribeña de las ciudades cubanas. Fue gran amigo de Emilio Bacardí, José Joaquín Tejada y José Bofill, entre otros artistas contemporáneos santiagueros. Vivió intensamente el apogeo cultural de esta urbe en los primeros 30 años de la República y dejó en ella una sensible huella[11].

En las fructíferas tertulias y discusiones que tenían lugar en el Taller de Desangles, en Santo Domingo, participa Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870-1873) y de él ha dicho Danilo de los Santos:

> *"Se puede afirmar que con él comienza a tomar cuerpo una tradición artística de individualidades que se definen claramente en lo que hacen, razón que le permite ser el artista más trascendente dentro de su generación […] Aquellos eran aún tiempos de gestación cultural; gestación que poseía como único medio una posición de conciencia mucho más cercana al pasado originario que al futuro previsible. Por eso todos los hombres como él acudían a los temas indígenas y eran románticamente simultáneos a una contemporaneidad de hechos donde la hazaña, el patriota, los emblemas, la cristiandad se redescubrían y se revalorizaban; al mismo tiempo miraban hacia la tierra insular con pena y añoranza, pero imbuidos de un optimismo ciego y personalizado." (Santos 1978: 52)*

Rodríguez Urdaneta fundó, también, una Academia de Arte y fue escultor, fotógrafo, poeta y músico. Entre sus obras escultóricas hay que mencionar *Caonabo,* y entre las pictóricas destaco un grupo de retratos al óleo de Duarte, Hostos, Luperón, entre otras personalidades históricas (fig. 6).

No de forma gratuita Cándido Gerón asegura que Urdaneta "está considerado como uno de los precursores de las artes plásticas dominicanas. Su concepción romántica y su fac-

---

[11] El Museo "Emilio Bacardí" atesora una veintena de obras de Luis Desangles Sibilí: 12 retratos, 3 paisajes, 3 naturalezas muertas y 2 obras de tema religioso. Realizó muchas obras de tema religioso para la catedral de Santiago de Cuba y un impresionante mural de tema histórico-religioso titulado *La Bendición de la Bandera,* para la Parroquial Mayor de Bayamo. Impartió clases de dibujo en el Colegio Dolores, y entre sus discípulos se encontraban Jorge Rigol y José A. Portuondo. Fue profesor de la Escuela Elemental Provincial de Artes Plásticas de Santiago de Cuba y designado Director de Honor de la misma en 1935.

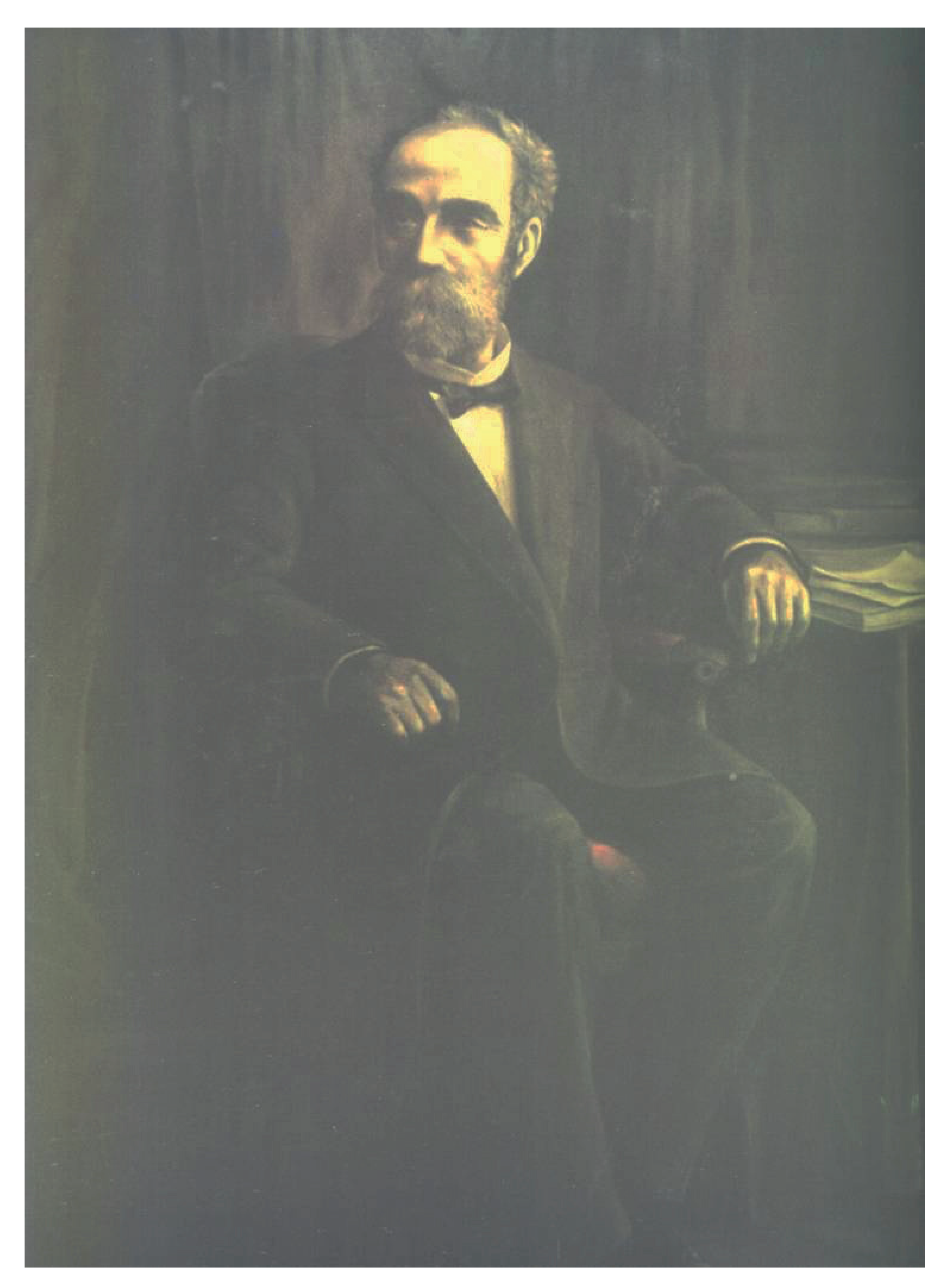


Figura 6.. Autor: Abelardo Rodríguez Urdaneta, Retrato de Hostos, óleo/tela, 193x133 cm., 1908, Col. Museo Arte Moderno, República Dominicana

tura clásica, permiten conocer sus sobrias pinceladas, su refinado dibujo y sus variadísimos aspectos del paisaje, matizado de construcciones armónicas y un colorido rico y abundante" (Gerón 1996: 287-288).

Entre las creaciones pictóricas de Urdaneta, si bien la factura del retrato de Hostos se inscribe dentro de los cánones fríos del academicismo insular, el retrato de la joven a quien no deja ver el rostro, porque su espalda es la protagonista de la obra, es una de las más impresionantes ejecuciones de la época.

Carlos Ramírez Guerra (1881-1951) realizó sus estudios elementales de pintura en Santo Domingo y viajó a Santiago de Cuba en 1905. Permaneció en la cálida ciudad caribeña hasta su muerte; vivió 46 años en la urbe que lo acogió como a uno de sus hijos, y dejó una vasta obra pictórica, cuyo tema fundamental es el paisaje urbano y el retrato: ruinas de antiguos fuertes españoles, callejones, parques, entre otros. Se destacó, al igual que su compatriota Desangles, por la participación en las exposiciones que en número considerable se realizaron en la ciudad en los primeros 30 años del siglo XX. Como Desangles, y los santiagueros Tejada, los hermanos Hernández Giró, Bofill y Serra Badué, realizó una sistemática labor de ilustración de las numerosas revistas culturales que vieron la luz en esas décadas.

De él ha dicho Cándido Gerón, en su mencionada *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas:*

> *"…sobresale en la plástica dominicana de comienzos del siglo, por la transparencia que logró en sus delgadas y sobrias aguadas. Fue un excelente acuarelista y en el dibujo logró una síntesis compacta por el grafismo de sus trazos. Sus acuarelas y dibujos conducen a un estilo de rica expresividad y de fuerte preocupación por el hombre de su país…" (Gerón 1996: 272)*

Se impone entonces aclarar dos de las aseveraciones formuladas con relación a la actividad pictórica de Carlos Ramírez Guerra; una, por la investigadora Nereida Lahit-Bignott, cuando se refiere a que él participara activamente de las tertulias de Desangles, a la par de Urdaneta. A mi juicio, por el año en que nació Ramírez Guerra, solo pudo haberlo hecho al regreso del exilio, y entonces él tendría la edad de 15 años y, tal vez, únicamente como discípulo se vio inmerso en aquellos debates. La otra aclaración que hago es con relación a la cita de Cándido Gerón: cuando Ramírez Guerra "sobresale en la plástica dominicana de comienzos del siglo" ya ha establecido su domicilio definitivo en Santiago de Cuba. Con 24 años de edad, e inmerso en un panorama artístico muy intenso, sus aguadas y dibujos no son más que la tónica de entonces en el Oriente cubano. Discípulo de José Bofill en la técnica de la acuarela y de la plumilla, quizás él fue su más fiel seguidor en la representación de los espacios citadinos; una constante en los pintores santiagueros de todas las generaciones que hasta hoy han existido (Martínez y Vieiro 2007: 5). El Museo "Emilio Bacardí" de Santiago de Cuba cuenta con 61 obras de este artista, de ellas 58 son acuarelas y 3 plumillas, y los títulos hablan por sí solos: *Callejón del escudero, Casa de Hernán Cortés, Catedral antigua, Casa solariega de los Tejada, Carnicería vista desde Enramadas,* entre otras.

El último de los artistas dominicanos al que me refiero es Enrique García Godoy (1885-1947), quien fue, además de pintor, un teórico en el tema de las artes plásticas. Sus ensayos

"son las claves para entender su apego al clasicismo histórico" (Ugarte 1973: 12-A *apud* Santos 1978: 52). Excelente escritor de artículos periodísticos y diplomático. A pesar de pertenecer a una generación más joven que Luis Desangles, tanto él como más tarde el santiaguero Juan Emilio Hernández Giró –solo tres años mayor que García Godoy–, hacen una pintura de tema histórico inspirada en acontecimientos de los que no fueron testigos, como solía ocurrir en la Academia. También Juan Emilio había dejado constancia escrita de su ideario estético, cuyos principios son concomitantes con los de García Godoy. La obra de tema histórico que más ha trascendido en este último ha sido, precisamente, la que une la historia de las dos islas hermanas a través de dos de sus personajes más queridos por todos: José Martí y Máximo Gómez, y se titula *La entrevista de Martí y Gómez en Guayubín,* cuya veracidad histórica se ha dicho que garantizó un testigo ocular: Emilio Ceara (Santos, 1978: 51). Otras obras muy conocidas son: El *regreso de Duarte, La batalla del Santo Cerro* y *Crucifixión*. Para Danilo de los Santos, García Godoy "en los desnudos y los retratos […] es mucho más clasicista, especialmente en aquellas obras en las que usa el pastel como técnica pictórica" (Santos 1978: 53).

Que una obra como *La entrevista*… esté fechada en 1945 y ejecutada por un artista que había estudiado y vivido en el extranjero durante un tiempo considerable –Italia y EE.UU. –, por solo citar puntos de avanzada en el arte de la época, habla a favor de una voluntad en García Godoy de no deshacerse de las ataduras académicas. Los pintores aquí mencionados, pertenecientes a estas dos generaciones de dominicanos, habían tenido contacto en materia de arte con lo que ocurría en otros países, poseían una cultura general que les permitió estar a la altura de hombres de la talla de Hostos y de otros en los diferentes espacios que ocuparon temporalmente, ya fuera por misiones que cumplían o por los viajes que ayudaron a afianzar sus conocimientos. Pero ninguno de ellos produjo la ruptura con la tradición; algo realmente significativo.

IV. A modo de epílogo

Luego de esta breve incursión por la vida y la obra de doce artistas caribeños: 4 puertorriqueños (Hatillo, Cayey, Ponce y San Juan), 4 cubanos radicados en Santiago de Cuba y 4 dominicanos ubicados en la capital, Santo Domingo, advierto que hay elementos reiterativos en sus proyecciones artísticas; esto, a pesar de que pertenecieran a dos generaciones decimonónicas y que habitaran en el extranjero con estancias más o menos breves, salvo excepciones, en tres países cercanos, pero diferentes.

Lo primero que salta a la vista es su aferramiento a la representación figurativa de lo que les rodea, enmarcados en un realismo con acento nostálgico en ocasiones. Desde el punto de vista formal, a casi todos les llegan los aires renovadores de un impresionismo que ya había dado todo de sí desde finales del siglo XIX. Esto se aprecia en las pinceladas yuxtapuestas, en los contrastes y en el tratamiento luz/sombra. Los paisajistas, al igual que los maestros franceses, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. En muchos casos, los efectos que lograron con la luz natural sobre lo representado son envidiables.

Lo más significativo, además de lo antes dicho, son los temas tratados: el paisaje, ante todo, y con ello, la reverencia hacia la naturaleza como diosa suprema de la inspiración artística. La naturaleza como la vieron los santiagueros Tejada y Hernández Giró, y los boricuas Miguel Pou, Juan A. Rosado y Oscar Delgado Colón. El paisaje citadino es también recurrente en todos estos artistas.

El tema costumbrista, a la manera de los puertorriqueños Ramón Frade y Delgado Colón, del dominicano Desangles y del santiaguero Tejada, aporta obras de gran trascendencia y alto vuelo artístico.

Y el tema histórico, consustancial a la Academia: el retrato de figuras queridas y admiradas, trascendentes en la historia de estos pueblos, la recreación de escenas de extraordinario valor testimonial, presente en los artistas estudiados.

Como se ha expuesto, la comunicación entre los artistas de las islas mayores de las Antillas fue rica y sistemática[12]; porque no solo la concebimos como física –que la hubo–, sino a través de las publicaciones que tanto enriquecieron el periodo estudiado, y de un epistolario que involucra a terceras personas y que da fe de lo que les ocurría en las circunstancias en que cada uno de estos hombres se hallaba.

A todos estos artistas les caracterizó un afán de conocer cuánto ocurría a su alrededor, de "estar al día" y al mismo tiempo mantener un aferramiento a lo tradicional, un interés marcado de dar la espalda a lo novedoso que en materia artística consideraban aplastaba a la Academia; circunstancia que ninguno ignoraba.

Si bien no se desestima la incidencia que en el pensamiento filosófico y estético del Caribe insular hispano pudo haber tenido el positivismo –que permeó la producción literaria y artística–, se advierte algo más que ello: una marcada finalidad de defensa de la identidad puertorriqueña, dominicana y cubana, que en la época se tradujo en la selección intencional de un lenguaje comprensible a todos. Lo usaron como un arma defensiva en el plano cultural.

En estas tres hermosas islas los acontecimientos históricos sembraron, por mucho tiempo, sentimientos que se superpusieron, por la rapidez con que fueron asumidos: el asombro, el desengaño y la desconfianza. La plástica, entonces, cumplió uno de sus cometidos: contribuyó a robustecer la conciencia nacional y la identidad caribeña.

[12] Como bien expresa Lahit-Bignott (1988: 256), resulta particularmente revelador que en el testamento del boricua Ramón Frade, donde dona su biblioteca y la colección de obras de arte a la Universidad de Río Piedras, aparezcan muchas obras de Desangles, de otros dominicanos y puertorriqueños y del santiaguero Rodolfo Hernández Giró.

Bibliografía

ACEVEDO, R. L. (1989): "Universidad y diversidad cultural en la cuenca del Caribe" en *Del Caribe* no. 15. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

ANDUJAR, C. (2002): "La identidad cultural dominicana" en *Del Caribe* n.º 39. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

ÁLVAREZ, L. y MATEO, M. (2005): *El Caribe en su discurso literario*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

ARAUJO, N. (1983): *Viajeras al Caribe*. Casa de las Américas, Cuba.

BACARDÍ, E. (1924.): *Crónicas de Santiago de Cuba.* Tipografía Arroyo Hermanos, Santiago de Cuba.

BOSCH, J. (1981): *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe: frontera imperial***.** Casa de las Américas, La Habana.

DELGADO, O. (2000): "Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña" en *Puerto Rico: Arte e identidad*. Puerto Rico.

FERNÁNDEZ, R. (1979): *Calibán y otros ensayos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.

FRANCO, J. L. (1963): Revoluciones *y conflictos internacionales en el Caribe. 1789-1854.* Academia de Ciencias, La Habana.

GERÓN, C. (1996): *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas (1844-1995).* Editora Corripio, Santo Domingo.

LAHIT-BIGNOTT, N. (1998): *Luis Desangles, un pintor antillano.* Amigo del Hogar, Santo Domingo.

MARTÍNEZ, L .M. (1999.): "José Bofill, un hombre en su tiempo" en *SIC* n.º 3, Santiago de Cuba.
(2009): "El *Callejón Bofill*: un intento infalible en la defensa de la identidad arquitectónica*"* en *VI Encuentro Internacional Ciudad, Imagen y Memoria*, Santiago de Cuba.

MARTÍNEZ, L. M. y VIEIRO, M. ((2007): "La ciudad y su imagen: un *continuum* representacional" en *V Encuentro Internacional Ciudad, Imagen y Memoria,* ISBN 978-84-8363-140-9, Santiago de Cuba.

PÉREZ, H. (2004): Pensar *el Caribe*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

PÉREZ, J. A. (2002): "Artes Puertorriqueñas 1900-1950" en ART*es en Santo Domingo*, Revista Especializada en Arte Caribeño, República Dominicana, Año 1, n.º 4, julio-septiembre.

SANTOS, D. (1978): *La pintura en la Sociedad Dominicana*. Universidad Católica, Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

TEJADA, J. J. (1924). “El paisaje” en *Luz de Oriente,* ano III, n.º 30 y 31. Santiago de Cuba.
(1943). “El arte y la naturaleza” en *Luz de Oriente*, ano IV, n.º 33. Santiago de Cuba.

TORRES, J. A. (2000): “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX” en *Puerto Rico: Arte e identidad*. Puerto Rico.

USLAR, A. (1989): *Iberoamérica, una comunidad*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

VÁZQUEZ, A. (2007): *Santiago en la mirada: Testimonio del pintor Antonio Ferrer Cabello*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba.

WOOD, Y. (1989): *Plástica del Caribe*. Editorial Letras Cubanas.
(1993): *Las Artes plásticas en el Caribe contemporáneo*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

Una aproximación al delito de “lesa majestad” cometido por mujeres en Córdoba del Tucumán, 1790-1793

A rapproachment to the “lèse majesté” crime commited by women in Córdoba del Tucumán, 1790-1793

Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba. CONICET

Resumen: En este trabajo indagaremos en la práctica judicial llevada adelante en la ciudad de Córdoba, con respecto a los casos de “lesa majestad” divina y humana en los que se vieron involucradas cuatro mujeres a finales del siglo XVIII, que convivieron en la cárcel de la ciudad. En este sentido pensamos que el abordaje de la microhistoria de personajes menudos comunica mejor las realidades sociopolíticas de la Córdoba de entonces, y manifiestan cuestiones no solo ligadas al campo del derecho y la religión, sino también a la perspectiva de género.

Palabras clave: Lesa majestad, Falsificación de moneda, Herejía, Mujeres, América, Siglo XVIII

Abstract: In this paper we are going to investigate the judicial practice carried out in the city of Cordoba, with regard to the cases of divine and human “lèse majesté” in which four women were involved at the end of the 18th century and who lived together in the jail of the city. With regard to this we think that dealing with the microhistory of unnoticeable figures communicates the social-political situation of the Cordoba of those days in a better way. It also shows matters connected not only to the law and religion fields but also to the gender perspective.

Keywords: Lèse majesté, Falsification of currency, Heresy, Women, America, 18th Century

I. A manera de presentación

Al ser notificada de la confirmación de su sentencia el 8 de noviembre de 1793, María Theresa González había experimentado en carne propia cómo operaba la justicia de la época, en un contexto de la implementación de fuertes políticas de control social durante el gobierno del marqués de Sobremonte. Acusada de cometer *monedero falso,* había permanecido presa durante dos años en la real cárcel de Córdoba, mientras vio pasar muchas mujeres acusadas por cometer delitos seculares e inquisitoriales o faltas al rol social impuesto, compartiendo sus dichas, furias y miedos junto a esclavas y mujeres libres de diversos grupos sociales. Sabía de los extensos tiempos de la tramitación judicial, sus solemnidades y secretos, las vistas, las consultas y apelaciones, el miedo en el momento de declarar ante el juez o el terror de las penas solicitadas por los fiscales, de los azotes aplicados en el patio interno de la cárcel o el vivir una temporada con grillos en los pies.

Esta mujer que dijo ser española, madre de un hijo de crianza, y que gozaba de "buena fama" entre sus vecinos, fue a parar a la cárcel del cabildo de la ciudad de Córdoba, en tiempos en que era una de las ciudades más australes del continente americano bajo dominación española. Se trataba de la única ciudad universitaria en toda el área –después de Charcas– y contaba con una vida social y cultural bastante intensa en relación con los parámetros regionales, marcada por la presencia de numerosas iglesias y conventos. Asimismo, poseía un sector mercantil urbano consolidado, que controlaba una parte relevante del tráfico comercial hacia Buenos Aires, el Alto Perú y Cuyo para llegar a Chile. Según Garavaglia y Fradkin (2009: 71-72), en el último cuarto del siglo XVIII se había transformado en el núcleo urbano más importante de toda la región: tenía más de 11.000 habitantes, número que por entonces solo era superado por Buenos Aires, que devino por entonces en capital virreinal; al mismo tiempo la ciudad mediterránea pasó a ser cabecera de la Intendencia de Córdoba del Tucumán.

II. Una falsificadora de moneda en la cárcel capitular

Todo comenzó el 18 de diciembre de 1790, cuando Tomás, el hijo de María Theresa, fue denunciado por el comerciante Juan del Signo, por haber querido pagarle un freno con cuatro monedas de plata falsas.

Solo bastó que este comerciante anoticiara el hecho ante el alcalde de primer voto, Don Joseph Antonio Allende, para que la maquinaria judicial se pusiera en funcionamiento, y con ellas todas las reglas del sistema jurídico penal y procesal castellano de raíz romana y bajo medieval que fue trasplantado en América.

En el marco de las primeras actuaciones, Tomas fue detenido y con su declaración implicó a su primo, Marcos Gonzáles, y a su madre. Los jóvenes habían realizado la falsificación en una habitación de la casa de María Theresa, habiendo utilizado como instrumentos un molde, palitos de barro y unas tablitas, según consta en la certificación emitida por el escribano Medina, a pedido de la defensa, el 16 de junio de 1791. La mujer resultó involucrada en el hecho por haber facilitado a su hijo dos reales para adquirir el molde con el que fabricaron las monedas de estaño y porque la misma tuvo lugar en su casa[1].

---

[1] Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (en adelante AHPC). Sección Crimen. 1793. Legajo 60, expediente 1. Los autores principales, Tomás y Marcos González –ambos menores de edad–, estaban unidos por un lazo de parentesco, ya que eran primos hermanos. Tomás desde pequeño fue percibido como "fatuo", "de naturaleza simple"; llegando luego a adquirir el oficio de platero; en cambio Marcos era estudiante del Colegio de Monserrat. Y aunque este instigó a su primo a fabricar las monedas de estaño –habiendo participado en el hecho–, sus destinos tomaron rumbos diferentes: Tomás fue apresado y juzgado, entretanto la locura lo invadía día a día en la cárcel; mientras que Marcos logró huir exitosamente, a pesar de que fue declarado en rebeldía, juzgado y condenado en ausencia.

A tenor de lo expuesto y siguiendo a López-Amo Marín (1956: 554-555), los tres fueron juzgados por reglas penales de tipo casuistas, surgidas del ejercicio del *ius puniendi* real, que describían las distintas formas de cometer el delito de "lesa majestad"; y por un procedimiento inquisitivo de cuño romano-canónico, que pretendía llegar a la "verdad material", al conocimiento de lo realmente ocurrido, con prescindencia de la voluntad de las partes. En consecuencia, fueron sometidos a un proceso penal enteramente escrito, pero fundamentalmente secreto, con una clara desigualdad entre ellos y su juzgador, cargando con una inicial presunción de culpabilidad, y a merced de un sistema de pruebas legales que conducían indefectiblemente hacia una sentencia condenatoria.

Como todos los "indiciados de culpabilidad", y devenidos en "reos" una vez que se inició la causa judicial, tanto Tomás como la mujer fueron apresados y conducidos a la cárcel oficial local, donde tuvieron que permanecer encerrados durante la substanciación del proceso; en tanto que Marcos fue procesado en ausencia. Y esto fue posible ya que –como escribe Foucault (1989: 44)– los jueces, al poder producir las pruebas que conformaban la sumaria, sumada a las características ya mencionadas de la escritura, el secreto y el valor previamente tasado por las reglas jurídicas, hicieron de la instrucción "una máquina susceptible de producir la verdad", aún en ausencia del acusado.

Siguiendo la lógica de las actuaciones enmarcadas en un sistema de tipo inquisitivo, el juzgado de Córdoba entendía que debían ser castigados por ser "enemigos de esta Corona y de la Religión Católica"[2]; ya que además de "delincuentes" también se los consideraba "pecadores", por el peculiar paralelismo trazado por los teólogos castellanos medievales y modernos entre delito y pecado.

La formalidad del proceso inquisitivo impuso la toma de la "confesión" a ambos detenidos ya que el juez en su juzgado emulaba lo que realizaba el sacerdote en el confesionario. En este sentido, como afirma Tomás y Valiente (1983: 17) así como en el "sacramento" de la "penitencia", el "pecador" debía acusarse de sus propias "culpas" y "confesar" su "pecado", se consideraba que también ante el tribunal de la justicia humana debía guardar la actitud obligada de confesar su delito-pecado. Frente al juez, María Theresa reconoció haberle entregado "dos reales para hacer un molde para hacer monedas de estaño por condescender con sus instancias después de haberlo aconsejado muchísimo que no lo hiciera". Dicho lo cual, Allende le preguntó si sabía de la magnitud del delito cometido por su hijo –y el de ella en consentirlo–, a lo que respondió: "Que bien sabía el delito grabe que cometía su hijo y por eso le aconsejaba lo contrario y que no lo hizo en su presencia". En relación al lugar donde se había producido, respondió "...no sabe, si lo hacia en el cuarto de este, en la cocina o donde lo hacia y ignora que hubiese otros sabedores". Finalmente, el alcalde quiso saber el tiempo que llevaban "labrando" moneda: "que solo antes de ayer atenido luz de ello, y que no sabe mas"; como asimismo, los motivos que tuvo para darle el peso: "que su hijo esta mañana, y le pidió, le emprestase un peso para dar a Don Juan del Signo diciéndole que un hombre de la Estancia le había encargado le comprase un freno y le había dado unos doces de estaño que la declarante, aunque recelosa de que hubiese maldad en su hijo se lo franqueo"[3].

---

[2] Nueva Recopilación V, 21, autos 22-25- 26; cap. 6-7-8-9-10-11.

[3] AHPC. *Idem*.

Ahora bien, de la lectura del expediente, lo que aparentemente comenzó como una travesura de dos jóvenes, y de una mujer que no reparó en los ribetes que tomarían estas acciones, ¿cómo fue que los actores terminaron involucrados y acusados de la comisión de un delito de tal envergadura?

Una posible explicación podemos encontrarla en la calificación que mereció la falsificación de moneda en el contexto de la época la política real, sumado a ello, la vigencia de las políticas de control social vigentes por entonces en América en general y en Córdoba del Tucumán en particular.

Cabe recordar que la falsificación de moneda aparecía señalada como delito de "lesa magestad" en las Partidas de Alfonso X, por entender que atacaba directamente uno de los atributos que hacía al ejercicio mismo de la potestad regia. Según Clavero (1990: 74), la lesa majestad humana, era el delito más grave –dentro del elenco de delitos vigentes en la época–. La "majestad lesionada o el de lesión de este valor, *maiestas,* que así se considera el supremo". Se consideraban sus titulares "monarcas y dioses, o un dios con su corte" –para el caso de la lesa majestad divina–. Acuñar moneda falsa, significaba entonces, causar un perjuicio grave a la imagen del monarca.

Con la incorporación de América a la Corona de Castilla, esta legislación pasó a tener vigencia en América, junto a la dictada por los Reyes Católicos –quienes agudizaron la persecución y castigo de los falsificadores–, al mismo tiempo que adoptaron los mandatos del mercantilismo metalista como política económica, a partir del siglo XVI.

Conscientes de que la abundancia de moneda constituía el fin primordial de la política económica, estos reyes crearon un derecho penal que protegió su elemento clave y sostenedor: la moneda genuina. Protección que se acentuó y recayó sobre las piezas acuñadas en América, en base a las que concibieron un imperio monetario –aún más extenso que el político–, por haber resultado el máximo proveedor mundial de plata.

Pero el punto máximo de dureza fue alcanzado por Felipe IV, quien buscó respaldar sus decisiones económicas con una severa legislación penal, llegando a alterar el sistema probatorio legal y la vigencia de fueros especiales. Y mientras intentaba obtener una acuñación más perfecta, y creaba una nueva moneda de plata con menos valor intrínseco que la antigua para que circulara en América, preveía castigar con "pena de vida [pena de muerte de fuego] y perdimiento de bienes, queremos y mandamos que esta se execute contra los que imitaren o falsificaren en qualquiera manera la moneda nueva que se labrare, ó hicieren otro fraude; y contra los sabidores, y que no lo manifestaren, se proceda conforme a Derecho"[4].

La llegada de los Borbones al trono español en el siglo XVIII, lejos de desplazar estas ideas del centro de sus preocupaciones –y aún en el marco de una economía americana diversificada–, siguieron vigentes, ya que entendían que la producción de monedas constituía el centro vital de toda actividad humana. A manera de ejemplo, Carlos III encaró medidas conducentes a evitar la falsificación de las piezas, imponiendo mayores controles sobre las "cecas" e introduciendo nuevos métodos de acuñación[5].

---

4 Nueva Recopilación V, 21, autos 22-25- 26; cap. 6-7-8-9-10-11.

5 Novísima Recopilación IX, leyes del título 17.

A propósito, es importante recordar que en el marco de este proceso y durante el periodo que nos ocupa, la moneda que circulaba en la jurisdicción –siguiendo a Gelman (1999: 31)– no era otra que la producida en Potosí, obtenida tanto por vía fiscal como por la comercial –esto es, por los comerciantes de mulas que como contraprestación de la venta, recibían metálico–. Estas monedas –que por entonces constituían un bien escaso– eran de oro y plata, "de cordoncillo" o acuñadas a martillo.

Sin embargo, aún cuando Córdoba era una de las zonas más monetizadas del virreinato, la mayoría de sus pobladores no accedía a ellas, menos aún los de menor condición social. Es por ello que los habitantes de la jurisdicción, además de contar con monedas metálicas "buenas" y "malas" –esto es, pesos fuertes y "macuquinas"–, también hicieron uso de las "monedas de la tierra"; haciendo posible una convivencia entre la economía natural y la del dinero, hasta la primera década del siglo XIX.

Cuando estos hechos sucedieron, en Córdoba del Tucumán gobernaba el marqués de Sobremonte, quien instauró nuevos mecanismo de control social, que pretendían sujetar a los individuos, y asignarles "un lugar" dentro de un anillo de instituciones civiles de carácter persuasivo, preventivo y/o coercitivo. Preocupado por resguardar el "orden social", hizo del encierro una de las medidas de coerción más importantes a la hora de reprimir la "peligrosidad" atribuida por entonces a los sectores populares urbanos y rurales. Razón por la cual, el número de quienes habitaban la cárcel de Córdoba y el número de expedientes iniciados se multiplicó exponencialmente. En este sentido, durante el tiempo que estuvo encerrada María Theresa, el número de mujeres detenidas aumentó de cinco a quince, según Vassallo (2006: 530).

Ahora bien, mientras el sobrino se encontraba prófugo y su hijo comenzaba a dar muestras de estar enloqueciendo en la cárcel, a unos pocos metros de la celda que habitaba la mujer, la maquinaria judicial comenzó a concentrase en ella, juzgada como "consentidora" de este delito. Se trataba de una mujer española que habitaba en la ciudad de Córdoba, viuda, de 50 años, que no sabía escribir, pues no pudo firmar su propia confesión. Había criado a Tomás desde pequeño –como si fuera hijo propio–, llegándole a dar su apellido. Gozaba de "buena fama" entre sus vecinos, quienes además la consideraban persona de "honesta reputación", según los testimonios de algunos de ellos. Va como ejemplo lo referido por Don Fernando de Anero: "que desde el tiempo de veinte años que conoce a María Theresa González a sido siempre respetada y tenida por una mujer de juicio y de buena conducta sin dar la menor noticia de su persona, antes bien, cumpliendo con obligaciones y educación a los de su casa, como a sus hijos y demás que atenido a su cargo"[6].

Para ese entonces, ya atrapada en la parafernalia judicial, y estando su hijo totalmente incapacitado para recibir castigo alguno porque se "arrastraba como un animal cuadrúpedo fuera del alma racional que Dios le infundió en su creación, por la celda"[7], la mujer quedó como la única responsable del hecho aludido, siendo susceptible de que se le aplicara "la pena de fuego", según lo requirió el fiscal Arce en agosto de 1792.

---

[6] AHPC. *Idem.*

[7] *Ibidem.*

En este punto, cabe acotar que María Theresa fue juzgada en una época en que las leyes penales y procesales vigentes operaban conjuntamente sobre el cuerpo. Las primeras estableciendo penas que "llevan en sí una dimensión de suplicio", como la exposición, la picota, la hoguera, el látigo, la marca, la amputación, el presidio o las galeras. Y las segundas, por considerarlo una "pieza esencial" tanto a lo largo del proceso propiamente dicho como en el ceremonial del castigo, al disponer del encierro durante la substanciación del juicio, inmovilizando con grilletes o cepos, torturando, exhibiendo, paseando, exponiendo y supliciando al condenado.

En este sentido, permaneció encerrada durante prácticamente dos años en la real cárcel, y fue obligada a comparecer ante las autoridades que oficiaban las "visitas" de cárcel el primer sábado de cada mes. Sin olvidar, que finalmente, debió acatar las prescripciones del ceremonial con miras a regularizar su destino, para prestar servicios en calidad de "rea" en el Colegio de Huérfanas de la ciudad –por entonces, recientemente inaugurado por el obispo San Alberto–; puesto que su traslado se demoró algunos meses más.

Entretanto, mientras el defensor de oficio Aguirre y Tejeda intentaba disminuir la responsabilidad penal de los actores, María Theresa fue compartiendo su encierro junto a otras mujeres sujetas a potestades punitivas muy diversas –eclesiásticas, inquisitoriales, estatales, patronales y hasta familiares–; y por los más variados motivos: delitos, faltas privadas, contravenciones, herejías, por padecer locura y también por no cumplir el rol esperado por amos, maridos y padres. Recordemos que en ese momento la cárcel de mujeres de Córdoba no contaba con un edificio propio y funcionaba en un calabozo de la cárcel de hombres del cabildo.

Fue en ese entonces cuando se enteró que una compañera de encierro, Margarita Montiel, fue condenada en marzo de 1793 por la justicia a "pena ordinaria de horca con la calidad de arrojarla al río en un saco con perro, gallo, culebra y mono" por haber matado a su marido[8]. También vio pasar por la celda a María Catalina Vidal, encarcelada junto a todas sus hijas por amancebamiento, a mujeres detenidas por los alcaldes de barrio y liberadas luego de un mes de encierro, sin haber podido defenderse a nivel judicial, ya que no les iniciaron causas. Asimismo, gran cantidad de esclavas presas "por sus amos" y esposas "por sus maridos", que elegían la cárcel pública para "disuadirlas" a cumplir con sus requerimientos, cuando suponían que los castigos "privados" ya no eran suficientes. Otras, en cambio, fueron obligadas a salir de la cárcel para marchar a "casa decente", como le ocurrió a María Inocencia Reynoso, quien debía permanecer depositada hasta casarse; en tanto que otras, debían ingresar como conchabadas a las casas de las élites, como María de las Mercedes Miranda[9].

En este punto, debemos mencionar que en el marco de ese orden social –tradicional, estamental y patriarcal–, se entendía al encierro como una forma instituida de disciplinamiento en general, y para las mujeres en particular; idea que se vio reforzada durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el contexto de las reformas borbónicas.

---

8 AHPC. 1794-61-20.

9 Oficialía Mayor. Municipalidad de Córdoba. Libros de visita de cárcel. 1789-1795.

III. Herejes en la celda capitular

Entre las compañeras de encierro, y durante el mes de noviembre de 1793, cuando recibió la confirmación de la sentencia por parte de la Audiencia de Buenos Aires, que la condenaba por "coperanta" y "encubridora" a ocho años de servicio en el Colegio de Huérfanas, María Theresa tuvo la oportunidad de convivir con un grupo de mujeres, detenidas por orden del comisario de la Inquisición Guadalberto Carranza. Se trataba de María Manuela Correa, María Catalina Galván y Juana Garay[10].

Hacía ya un par de siglos que en Córdoba funcionaba una comisaría dependiente del Tribunal de Lima. Desde entonces, la persecución de la "herejía" quedó en manos de los comisarios, quienes debían receptar denuncias, instruir sumarias, encarcelar a los sospechosos de cometer "delitos contra la fe" y secuestrar sus bienes, para luego enviarlos a Lima donde se completaba el proceso.

La implantación de los tribunales inquisitoriales en el espacio americano significó la puesta en vigencia de otras formas de control sobre la población al mismo tiempo que desencadenó la existencia de redes clientelares que involucró a los comisarios con sectores de la élite, especialmente quienes estaban dispuestos a convertirse en notarios, alguaciles y familiares, es decir, oficiales laicos que lo auxiliaban, proporcionándole información, y participando en persecuciones y arrestos. Sin olvidar que la peculiaridad del contexto, su organización y los pasibles destinatarios dieron lugar a lo que denominó Escandell Bonet (1982: 81-106) "las condiciones americanas" de funcionamiento.

En este sentido, Correa, Galván y Garay estaban detenidas a disposición del representante inquisitorial local, sin que las supuestas imputaciones quedaran plasmadas en el acta labrada por el escribano de cabildo, con motivo de la visita de cárcel efectivizada el 9 de noviembre de 1793, seguramente por el secreto que caracterizaba a los procedimientos inquisitoriales.

Y si bien según Aspell (2007: 82), las detenciones en Córdoba se efectivizaron en dependencias de la catedral, ya que la comisaría no contaba con cárcel propia, también la cárcel capitular albergó a los "sospechosos de herejía", como en el caso de estas mujeres. Lo que denota la estrecha relación con la que operaron los comisarios con las autoridades judiciales. A tal punto que a fines del siglo XVIII, cuando estos evidenciaron que contaban con muy pocos sacerdotes para la celebración de oficios y administrar sacramentos en la capilla de la cárcel, el comisario Guadalberto Carranza sugirió que uno "reprendido" por el tribunal limeño cumpliera su "penitencia" confesando a los presos de la cárcel capitular.

En este punto, diremos que estas cuatro mujeres convivieron durante un mes, bajo la acusación de "lesa majestad", en la cárcel de Córdoba. Una, imputada por "lesa majestad humana" y las demás, por "lesa majestad divina".

La herejía fue definida –según Díaz Rementería (1999: 228)– como "apartamiento de la ley, fe de Cristo y de la religión católica con pertinacia y rebeldía". En este contexto, era entendida por los inquisidores Eimeric y Peña (1996: 58) como la responsable de la "perención" de

---

[10] *Idem.*

"las instituciones y los bienes materiales", que con su existencia, *"nacían" "tumultos y sediciones";* por cuanto *"cualquier nación que permita en su seno el brote d e la herejía, la cultive y no la extirpe a tiempo, se pervierte, se aboca a la subversión y hasta puede desaparecer".*

Durante el lapso de su detención compartieron la celda con María Ochoa, Margarita Montiel, María Isabel Alanís –procesadas por homicidio–, Bernarda y María Riarte, por "complicadas con los Nuebas", la ladrona Juana Rosa Salguero, Josefa Gutiéreez encerrada "por mala conducta", María Susana Sánchez, Cayetana Agüero y María Isabel Avila[11].

Sin embargo, la estadía de las mujeres determinada por el comisario fue efímera, ya que en la visita practicada el día 5 de diciembre, ya no se encontraban en la celda junto a las demás mujeres procesadas y detenidas, ni hemos encontrado sus sumarias en el Archivo del Arzobispado de Córdoba, Sección Inquisición.

IV. A manera de conclusión

A manera de conclusión diremos que el encuentro de estas mujeres en la cárcel capitular, como también quiénes y cómo decidieron sus encierros y castigos, merecen algunas reflexiones.

María Theresa, sentenciada por "coperanta" y "encubridora", fue castigada por haber dañado la imagen del Rey, entendida como traición. De todos los involucrados, fue quien recibió el más duro castigo, ya que los autores no recibieron la pena de manera efectiva. Una posible interpretación puede deberse a que lo significativo –según Clavero (1990: 75)– no radica tanto en la condena de la conducta, sino en el valor en virtud de la cual se anatemiza; y como el valor es "la majestad", quienes eran señalados por la justicia como responsables, eran acreedores de esa consideración de gravedad.

Una mirada de género a este caso, nos hace pensar, asimismo, que la mujer –a diferencia de la mayoría de las acusadas por la justicia ordinaria de Córdoba de entonces–, fue la excepción en recibir un tratamiento menos favorable, por la condición misma de ser mujer a la hora de la imposición del castigo.

Las mujeres eran visibilizadas por el discurso jurídico como inferiores, que redundó en colocar un límite al castigo penal, fundado en la "menor racionalidad" que les atribuían. En este sentido, presumían que no siempre actuaban con "dolo", es decir, sabiendo lo que hacían, y porque su cuerpo naturalmente "débil" no resistiría el castigo, aunque también era reproductor de vida.

Sobre esto último se expresaba fray Diego Lainez (1946: 27): "a las mujeres hay que castigarlas más blandamente que los hombres pues por la flaqueza de su sexo no pueden resistir a los efectos como los varones". Idea que continuaba compartiendo en pleno siglo XVIII, Lardizábal y Uribe (1782: 117-118): "Débese también tener consideración en la imposición de las penas al sexo, porque... influye en el conocimiento (...) La debilidad corporal de las mugeres, efecto de su delicada constitución, se comunica también al ánimo, cuyas operaciones tienen tanta dependencia de la organización del cuerpo, y por tanto las leyes deben mirar con mas benignidad en el establecimiento de las penas á las mugeres, que á los hombres".

---

[11] *Idem.*

Estas ideas no resultaron ajenas a los defensores de oficio que se hacían cargo de las causas en las que se veían involucradas mujeres, como también los asesores que redactaban el dictamen final para los alcaldes, ya que frecuentemente aludían a la “natural” falta de “luces”, entendimiento o rusticidad y aconsejaban un castigo más leve. Asimismo, la “buena fama” pública o el hecho de ser madre, también coadyuvaban para obtener menor pena.

Esta mujer resultó castigada con dureza, si pensamos que la pena asignada fue equiparada a la de los autores, a quienes también se les impuso ocho años de presidio (en suspenso, en ambos casos), siguiendo estrictamente la normativa castellana. Sin olvidar, asimismo, que en dicho contexto, lo máximo que se aconsejaba como pena de presidio eran diez años, para el caso de personas libres, ya que se entendía que unos años más equivalían a una servidumbre. Por lo tanto, pensamos que el castigo impuesto también llevó implícito un cuestionamiento a su desempeño como madre, según insinuó el fiscal a lo largo del proceso pero que la sentencia no explicita.

La mujer, sin embargo, atendiendo su origen social y su “pública fama”, resultó beneficiada por el lugar donde debía cumplir la pena de presidio: un espacio de enseñanza destinado a niñas españolas huérfanas, que pasaban su infancia custodiadas por maestras hasta casarse o ingresar al convento.

No es casual, entonces, que como en la mayoría de las sentencias dictadas por la justicia local dieciochesca, destinadas a mujeres, el arbitrio judicial direccionó el cumplimiento de los castigos asignados hacia ámbitos restringidos, es decir, puertas adentro, ocultando el cuerpo de las sentenciadas de la mirada de la población (salvo las escasas sentencias de muerte ejecutadas sobre mujeres).

En este sentido, la justicia buscó castigar con el encierro a las mujeres que llegaban hasta el estadio judicial, a diferencia de lo que ocurría con los hombres, cuyas ejecuciones de sentencia generalmente se visibilizaban en el ámbito público; hecho que puede ser leído, asimismo, como una suerte de convivencia de la economía del castigo que ejercía una “acción sobre el cuerpo”, con la de las “disciplinas” diseñada por la Ilustración, que buscaba castigar a través de la pérdida de un bien o un derecho, condenado a trabajos forzados o incluso a presidio.

Sin embargo, es preciso remarcar que en la práctica del encierro femenino, judicial y doméstico, fue practicado habitualmente por entonces, bajo las formas de depósito judicial, encerramientos domésticos, encarcelamiento de mujeres y clausura temporal o definitiva en colegios y conventos de la ciudad de Córdoba durante los siglos XVIII y primera mitad del XIX.

En este punto, pensamos –atendiendo a la inexistencia de una sumaria que avale las imputaciones inquisitoriales que pudieron recaer sobre Correa, Galván y Garay– que el comisario, pudo haber procedido, al igual que la justicia secular, deteniendo una temporada en la cárcel a las mujeres, a manera de “correctivo”, tal vez motivado por alguna cuestión “menor” que competía a la Inquisición y que no consideró suficientemente grave como para iniciar sumaria y enviarlas a Lima.

Bibliografía

ARCONDO, A. (1992): *El ocaso de una sociedad estamental - Córdoba entre l700 y l776.* Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
— (1997): *¿Qué mandas hacer de mí? Mujeres el siglo XVIII en Córdoba del Tucumán.* M. Figueroa editora, Córdoba.
— (2007): *El Tribunal de la Inquisición en América. Los Comisarios del Santo Oficio en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII,* Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, Buenos Aires.

ASSADOURIAN, C. S. (1983): *El sistema de la economía colonial. El mercado interior, regiones, espacio económico.* Nueva Imagen, México D.F.

AVILA MARTEL, A (1946): *Aspectos del Derecho Penal indiano.* Buenos Aires.

CLAVERO, B (1990): "Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones", En *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas:* 57-89. Alianza, Madrid.

DE LAS HERAS SANTOS, J. L. (1994): *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla.* Ediciones de Universidad de Salamanca, Salamanca.

DÍAZ REMENTERÍA, C. (1999): "Caracterización general de los delitos públicos por falsedad o escándalo en relación con la actividad inquisitorial en el siglo XVIII", En *La Inquisición en Hispanoamérica:* 209-230, Ciudad Argentina, Buenos Aires.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1983): El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Alianza, Madrid.

EIMERIC, N. y PEÑA, F. (1996): *Manual de Inquisidores.* Atajos, Barcelona.
— (1982): "La Inquisición Española en Indias y las condiciones americanas de su funcionamiento", En *La Inquisición:* 81-106. Ministerio de Cultura, Madrid.

FOUCAULT, M. (1989): *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI, Buenos Aires.

FRADKIN, R. y GARAVAGLIA, J. C. (2009): *La Argentina Colonial. El Río de la Plata entre los siglos XV y XIX. Siglo XXI,* Buenos Aires.

GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. (1983). *La época medieval.* Alianza, Madrid

GELMAN, J. (1999): "El Régimen monetario".En, *Nueva Historia de la Nación Argentina. T. III. Periodo Español (1600-1810):* 31-48. Planeta, Buenos Aires.

GRAZIOSI, M. (1999): "La mujer en el imaginario penal", En *Identidad femenina y discurso jurídico:* 135-177. Biblos, Buenos Aires.

LARDIZÁBAL Y URIBE, M. (1782): *Discurso sobre las penas.* Impresor de la Cámara de su Majestad, Madrid.

LÓPEZ-AMO MARÍN, A. (1986): "El derecho penal español en la baja Edad Media". *Anuario de Historia del Derecho Español, 26:* 554-5.

PUNTA, A. I. (1997): *Córdoba Borbónica. Persistencias coloniales en tiempo de reformas (1750-1800).* Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

SÁNCHEZ BOHÓRQUEZ, J. E. (2002): "Reordenamiento urbano y control social en Santa Fe de Bogotá (siglo XVIII)", En *De sujetos, definiciones y fronteras.Ensayos sobre disciplinamiento, marginación y exclusión en América. De la colonia al siglo XX.* Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy.

TOMÁS Y VALIENTE, F. (1969): *El Derecho Penal de la Monarquía Absoluta. (Siglos XVI-XVII-XVIII).* Tecnos, Madrid.
— (1983): "El Derecho Penal del tiempo de Beccaria", En *De los Delitos y las penas:* 1-20. Kapeluz, Buenos Aires.

VASSALLO, J. (2006a): *Mujeres delincuentes. Una mirada de género en la Córdoba del siglo XVIII.* Centro de Estudios Avanzados, Córdoba.
— (2006b) "Delincuentes y pecadoras en la Córdoba tardo colonial", *Anuario de Estudios Americanos,* 62 (2): 97-116.

Fuentes

Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC)

Memoria de actividades del Museo de América en 2010

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA
A.1.1. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)
A.1.2. Cursos organizados por el museo en colaboración con la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)

A.2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA
A.2.1 Ciclos de conferencias
A.2.2 Ciclos de conciertos de música americana
A.2.3. Ciclos de películas americanas
A.2.4. Noche de los museos
A.2.5. Los jueves en el museo
A.2.6. La Noche en Blanco
A.2.7. Actividades realizadas en colaboración con otras instituciones

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA
A.3.1. Visitas guiadas para grupos
A.3.1.1. Ven al Museo. Te lo enseñamos.
A.3.1.2. De la mano de nuestros mayores.
A.3.1.3. IX Semana de la Ciencia
A.3.2. Actividades para niños
A.3.2.1. Taller infantil “Aventura por América”: *Viajando a través de los tejidos y los vestidos, su diseño y colorido.*
A.3.2.2. Taller infantil “Aventura por América”: *Mercados y mercancías en América*
A.3.2.3. Talleres para familias
A.3.2.4.Visitas guiadas para colegios
A. 3. 3. Escuela de Verano

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1.1. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO EN COLABORACIÓN CON LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE AMÉRICA (ADAMA)

Jornadas internacionales sobre conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios
10, 11 y 12 de febrero

A propósito de la exposición “Mantos para la Eternidad. Tejidos Paracas del Antiguo Perú”, que acoge el Museo de América desde septiembre de 2009 hasta febrero de 2010, estas jornadas sirven de encuentro entre profesionales de la conservación y restauración de tejidos arqueológicos y para ello el Museo quiere contar con especialistas en su estudio y tratamiento. El contenido del programa no se limita al mundo andino, sino que da cabida a experiencias y trabajos realizados en países del ámbito europeo.

Jornadas sobre Antropología de la Muerte: Identidad, creencias y ritual
3, 4, 5 y 6 de noviembre
El programa del curso aborda el estudio de la Antropología de la Muerte en sociedades europeas, americanas, africanas y asiáticas atendiendo a cuatro aspectos distintos: prácticas rituales que permiten definir la identidad cultural; las creencias y la relación del espacio funerario con el entorno natural desde una perspectiva arqueológica y etnográfica; la representación de la muerte en el arte; el interés biohistórico que representa el estudio científico de los restos orgánicos humanos.

A.1.2. CURSOS ORGANIZADOS POR EL MUSEO EN COLABORACIÓN CON LA FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LOS MUSEOS (FEAM)

Curso *"Cuidados básicos de obras de arte en colecciones privadas"*
4, 11, 18 y 25 de febrero y 4 y 11 de marzo

Curso en el que se explica dónde debe terminar la actuación del no especialista y cuándo se entra en el terreno de los especialistas en determinados aspectos del cuidado, conservación y restauración de la obra de arte o del objeto antiguo.

A.2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.2.1. CICLOS DE CONFERENCIAS

Sábados a las 12 h. Salón de Actos. Acceso gratuito, aforo limitado.

El hombre y la naturaleza en América
Conferenciante: Miguel Herrero Uceda, Universidad Complutense de Madrid. Autor del libro *El alma de los árboles*
El Amazonas: Entre la realidad y la fantasía
9 de enero
Jardines Precolombinos
16 de enero
Exploración científica en América del Sur
23 de enero
Mitos y leyendas de las plantas mexicanas
30 de enero

La significación americana del exilio español del 39
Coordinador: Antolín Sánchez Cuervo (CCHS-CSIC)
El exilio en Cuba y Puerto Rico
6 de febrero
Conferenciante: Consuelo Naranjo (CCHS-CSIC)
La dimensión estética y artística del exilio en América
13 de febrero
Conferenciante: Miguel Cabañas Bravo (CCHS-CSIC)
La antropología del exilio y la cultura del otro

20 de febrero
Conferenciante: Fermín del Pino Díaz (CCHS-CSIC)
El exilio como imaginación de un "segundo descubrimiento"
27 de febrero
Conferenciante: Antolín Sánchez Cuervo (CCHS-CSIC)

La guerra en la sociedad azteca
Conferenciante: Isabel Bueno Bravo, Universidad Complutense de Madrid
La guerra y la conciencia social azteca
6 de marzo
Guerra y educación: las escuelas militares
13 de marzo
Guerra y economía: la globalización azteca
20 de marzo
La guerra y los espectáculos públicos
27 de marzo

Construyendo Naciones
Independencia y formación del Estado en Hispanoamérica
17 de abril
Conferenciante: Ascensión Martínez Riaza, Universidad Complutense de Madrid
La celebración de los bicentenarios de las independencias latinoamericanas
16 de mayo
Conferenciante: Inmaculada Simón Ruiz, Instituto Español de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Alcalá

América es nombre de mujer
Madres, reinas, guerreras, y hechiceras: una visión de la mujer maya prehispánica
22 de mayo
Conferenciante: Ana García Barrios, Universidad Rey Juan Carlos
Las heroínas calladas en la lucha por la independencia hispanoamericana
5 de junio
Conferenciante: Ana Belén García López, Licenciada en Historia de América
Mujer y emigración forzada en el conflicto de Guatemala
19 de junio
Conferenciante: Prudencio García, Historiador y Ex-consultor de la ONU

¿Quién es el otro?
Construcciones visuales de la alteridad: un recorrido por la imagen del "otro" a través de la colección del Museo de América
25 de septiembre
Conferenciante: Sara Sánchez del Olmo, UNED
La migración de la mujer ecuatoriana
9 de octubre
Conferenciante: Mario Patricio Rosero, egresado Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Los indígenas como "los otros" en las repúblicas latinoamericanas, siglos XIX y XX
23 de octubre
Conferenciante: Eva Sanz Jara, Universidad de Alcalá

Un pueblo en armas
La Revolución en una comunidad indígena
30 de octubre
Conferenciante: Óscar Muñoz Morán, Universidad Complutense de Madrid
Revolución mexicana (1910-2010)
13 de noviembre
Conferenciante: Pedro Pérez Herrero, Universidad de Alcalá
El "Pueblo" en la Revolución mexicana
27 de noviembre
Conferenciante: Eva Sanz Jara, Universidad de Alcalá
De la Desamortización a la Reforma Agraria de la Revolución
5 de diciembre
Conferenciante: Inmaculada Simón Ruiz, Instituto Español de Estudios Latinoamericanos

A.2.2. CICLOS DE CONCIERTOS DE MÚSICA AMERICANA
Domingos a las 12 h. Salón de actos. Acceso gratuito, aforo limitado.

CICLO DE TEATRO INFANTIL
10 y 17 de enero
La Tartana Teatro presenta el espectáculo *VACAMIONETA* (a partir de 3 años)
24 y 31 de enero
La Compañía The Gardeners presenta *LOS JARDINEROS* (teatro mudo en blanco y negro, a partir de los 6 años)
7 y 14 de febrero
El Grupo Jazzintos representa *JAZZ EN LA ESCUELA,* espectáculo pedagógico que acerca el jazz a los niños de manera didáctica y divertida

CICLO DE JAZZ
21 y 28 de febrero
Actuación del grupo Quintet Jazz
7 y 14 de marzo
Actuación del grupo Malarazza
21 y 28 de marzo
Actuación del grupo Calchetine

Construyendo Naciones
18 de abril
Actuación de la Compañía La Serpiente Emplumada con la obra de teatro infantil Los Señores de las Nubes
2 de mayo
Actuación del dúo Jesús y Guillermo: recorrido por la música tradicional hispanoamericana

América es nombre de mujer
23 de mayo
Voz y color de Violeta Parra, con las voces de Cristina Narea y Clara Ballesteros
6 de junio
Voz y Huella de Violeta Parra, con las voces de Cristina Narea y Clara Ballesteros

20 de junio
"Mujeres-Frontera": Ciudad Juárez ¡no más silencio!"
Presentación del disco-libro, editado por la Fundación Contamíname y la AECID
4 de julio
De norte a sur... de mar a mar
Coqui Sosa, voz y guitarra del continente americano y la evocación de Mercedes Sosa "La Negra"

¿Quién es el otro?
26 de septiembre
Mariella Köhn, cantante y musicóloga peruana, presenta *Entre dos orillas,* conferencia cantada sobre los vínculos musicales de España con América Latina
10 de octubre
El Grupo Universitario Complutense de Danza Española presenta su espectáculo *América en la música culta*
24 de octubre
El Grupo Universitario Complutense de Danza Española presenta su espectáculo *América en la música culta*

Un pueblo en armas
31 de octubre
Inauguración del Altar de Muertos dedicado a los héroes de la Revolución, con la actuación del Ballet Folklórico Nahui Ollin interpretando *Danzas mexicanas de la Revolución*
14 de noviembre
Los tres mexicanos presentan *Sonidos de Libertad,* música tradicional mexicana a ritmo de folk y jazz

A.2.3. CICLOS DE PELÍCULAS AMERICANAS
Sábados a las 12 h. y domingos a las 11 h.

Construyendo Naciones
10 de abril
Proyección de la película: *Bolivar soy yo*, de Jorge Alí Triana (2002). Colombia
11 de abril
Proyección de la película: *O'Higgins,* de Ricardo Larrain (2008). Chile
24 de abril
Proyección de la película: *Elpidio Valdés*, de Juan Padrón (1979). Cuba
25 de abril
Proyección de la película: *Miranda regresa*, de Luis Alberto Lamata (2007). Venezuela
8 de mayo
Proyección de la película: *La virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho (1942). México
9 de mayo
Proyección de la película *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson (1970). Argentina

América es nombre de mujer
29 de mayo
Proyección de la película: *La teta asustada*, de Claudia Llosa (2009). España/Perú

30 de mayo
Proyección de la película: *Rosario Tijeras,* de Emilio Maillé (2005). Colombia
12de junio
Proyección de la película: *Encarnación*, de Anahí Berneri (2007). Argentina
13 de junio
Proyección de la película: *La misma luna*, de Patricia Riggen (2007). México/EEUU
26 de junio
Proyección de la película: *Turistas,* de Alicia Scherson (2009). Chile
27 de junio
Proyección de la película: *Libertador Morales, el justiciero,* de Efterpi Charalambidis (2009). Venezuela

¿Quién es el otro?
18 de septiembre
Proyección de la película *Sin nombre*, de Cary Joji Fukunaga (2009). México/EEUU
19 de septiembre
Proyección de la película *Paraíso travel*, de Simón Brand (2007). Colombia
2 de octubre
Proyección de la película *Cosas que dejé en La Habana,* de Manuel Gutiérrez Aragón (1997). España
3 de octubre
Proyección de la película *Guarapo,* de Santiago y Teodoro Ríos (1989). España
16 de octubre
Proyección de la película *Bolivia*, de Adrián Caetano (2001). Argentina
17 de octubre
Proyección de la película *Así de simple*, de Carolina Nicola (2006). Cuba.

Un pueblo en armas
6 de noviembre
Proyección de la película *¡Viva Zapata!,* de Elia Kazan (1952). EEUU
7 de noviembre
Proyección de la película *Zapata: El sueño del héroe,* de Alfonso Arau (2004). México
11 de diciembre
Proyección de la película *¡Agáchate maldito!,* de Sergio Leone (1971). Italia/España
12 de diciembre
Proyección de la película *Gringo viejo,* de Luis Puenzo (1989). EEUU
18 de diciembre
Proyección de la película *Vámonos con Pancho Villa,* de Fernando de Fuentes (1935). México
19 de diciembre
Proyección de la película *And Starring Pancho Villa As Himself,* de Bruce Beresford (2003). EEUU.

A.2.4. NOCHE DE LOS MUSEOS
Sábado 15 de mayo
Apertura nocturna de la exposición permanente de 20.30 a 24 h.
A las 23 h., en el Salón de Actos, Actuación del Grupo de Jazz-Flamenco Calchetine

A.2.5. LOS JUEVES EN EL MUSEO
Apertura de 16 h. a 19 h. Entrada gratuita.

TERTULIAS AMERICANAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA
Jueves a las 19.15 h. Acceso gratuito, aforo limitado.

Originalmente denominadas Tertulias Iberoamericanas, comenzaron en la primavera de 2000, en el barrio Lavapiés. Desde 2001 hasta 2007 se realizaron en la Casa de América y a partir de 2008 pasaron al Museo de América. Su objetivo desde el inicio ha sido fomentar la discusión en torno a las más variadas cuestiones relacionadas con el universo iberoamericano con rigor intelectual sin academicismo, espíritu crítico y talante creativo. Este espacio abierto al intercambio, plural e interdisciplinar se celebra quincenalmente en el marco de un humanismo renovado que permite reflexionar sobre las realidades de América.

CICLO
Movimientos sociales reivindicativos en América Látina

21 de enero
La Comunidad Afroargentina ayer y hoy
Introduce la tertulia Jean-Arsène Yao, Doctor en Historia de América
4 de febrero
Movilidad académica desde la periferia: oportunidades y desafíos en Uruguay
Introduce la tertulia Adriana Chiancone, Universidad de la República, SNI-FLACSO-Uruguay
18 de febrero
Movimiento popular Canudos: memoria, lucha e identidad social
Introduce la tertulia Acácia Mendonça Rios, Universidad de Río de Janeiro
4 de marzo
México frente al 2010 y sus aniversarios
Introduce la tertulia Lola Sepúlveda, Coordinadora del Centro de Documentación sobre zapatismo
18 de marzo
La emergencia de nuevos referentes culturales de los jóvenes de Guadalajara, Jalisco
Introduce la tertulia Pedro Tomé, Antropólogo, CSIC

CICLO
En torno al Bicentenario de las Independencias de las Repúblicas americanas

8 de abril
Repensar la independencia de las Américas para reconstruir las Repúblicas
Introduce la tertulia Edgard Montiel, UNESCO

22 de abril
La pintura de historia mexicana y su imagen del pasado de la nación
Introduce la tertulia Tomás Pérez Vejo, Escuela Nacional de Antropología, INAH-México

6 de mayo
Haití, la revolución maldita (1789-1804)
Introduce la tertulia Juan Francisco Peria (FLACSO/Universidad Pompeu Fabra)

20 de mayo
La construcción del Estado mexicano a 200 años

Introduce la tertulia Michael Chamberlin, Ex Subdirector del Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas (México)

10 de junio
De la liberación nacional a la construcción de la nación. Transformaciones recientes en la interpretación de las independencias latinoamericanas
Introduce la tertulia Mirian Galante, Instituto de Historia-CCHS-CSIC

CICLO
En torno al Bicentenario de las Independencias de las Repúblicas americanas y al Centenario de la Revolución mexicana

23 de septiembre
España y los bicentenarios iberoamericanos: un acompañamiento
Introduce la tertulia Juan M. Romero de Terreros, Adjunto a Felipe González en la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas

7 de octubre
Doscientos años de soledad
Introduce la tertulia Carlos Franz, escritor y novelista chileno

21 de octubre
Independencias y nuevas identidades: la reutilización del patrimonio americano en España
Introduce la tertulia Félix Jiménez, Subdirector del Museo de América de Madrid

4 de noviembre
¿El futuro sigue siendo el mismo?
Introduce la tertulia Ludolfo Paramio, Director del Programa de América Latina del Instituto Universitario Ortega y Gasset

18 de noviembre
Los bicentenarios y las reflexiones historiográficas
Introduce la tertulia Pedro Pérez Herrero, Director del Instituto de Estudios Latinoamericanos (CIELAT), Universidad de Alcalá de Henares

2 de diciembre
Revolución y educación: México 1910
Introduce la tertulia Arturo Aguirre Moreno, UNAM- CSIC

16 de diciembre
Deuda histórica del bicentenario: recuperación de las heroínas de la independencia americana
Introduce la tertulia Ana Belén García, Licenciada en Historia de América. Coordinadora de Tertulias Americanas en el Museo de América

A.2.7. LA NOCHE EN BLANCO
Sábado 11 de septiembre
Apertura nocturna de la exposición permanente de 20.30 h. a 24 h.

- Como respuesta al slogan *¡Hagan Juego!* se programa la actividad "Lo tienes delante", consistente en localizar en las vitrinas del museo cinco piezas que representan alimentos americanos que se utilicen en la actualidad. Como premio, una consumición gratuita en el jardín del museo.
- A las 22.00, en el Salón de Actos, actuación de la cantante de origen guineano Dnoé con su espectáculo *Tiranah*, una versión contemporánea del cabaret del siglo XXI, acompañada por un DJ, bailarines de hip-hop y música en directo.

A.2.8. ACTIVIDADES REALIZADAS EN COLABORACIÓN CON OTRAS INSTITUCIONES

- *Curso de Diversidad museal en Iberoamérica*
Del 10 de noviembre al 3 de diciembre
Curso organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica.
Dirigido por Félix Jiménez.
Clases teóricas sobre políticas culturales de museos en Iberoamérica; historia de los museos en Iberoamérica; la función social de los museos; museos como agentes de cambio social y desarrollo; uso creativo y apropiación crítica del patrimonio museológico; acción educativa en museos; arquitectura y diversidad museal; gestión de museos y proyectos culturales; políticas de inversión y fomento para museos; sistemas y redes de museos; investigación de público; plan museológico.
Dirigido a personal directivo y técnico superior relacionados con museos y patrimonio provenientes de Iberoamérica.

- *Curso de Introducción a las fuentes del arte virreinal*
Del 4 de octubre al 12 de noviembre
Organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica.
Dirigido por Concepción García Sáiz.
Análisis de los repertorios iconográficos y los estilos artísticos españoles y europeos que inciden directamente en la formación del Arte Colonial. Metodología de catalogación, a partir del estudio de los modelos originarios y la reinterpretación y recreación artística de las diferentes escuelas americanas.
Dirigido a Conservadores de Museos, restauradores y profesionales del Patrimonio dedicados a la realización del inventario de bienes muebles.

- *Curso de Arte virreinal (sección pintura)*
Del 15 de noviembre al 3 de diciembre
Organizado por la Dirección General de Bellas Artes de Bienes Culturales; Subdirección General de los Museos Estatales y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica.
Dirigido por Concepción García Sáiz.
Análisis de la pintura virreinal a partir de sus contextos locales, iberoamericanos e hispanos. El programa está directamente vinculado con el Curso Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal, en el que se desarrolló un estudio general de todas las disciplinas artísticas.
Dirigido a conservadores de museos, restauradores y profesionales del Patrimonio con experiencia en la realización de inventarios y catálogos de bienes muebles.

- Altar de Muertos
Del 1 al 30 de noviembre
En colaboración con la Embajada de México y la Asociación Colonia Mexicana de Madrid, con motivo de la festividad de los difuntos, se monta un Altar de Muertos, dedicado este año a los héroes de la Revolución mexicana y los héroes de la Independencia de México.

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS

A.3.1.1. VEN AL MUSEO. TE LO ENSEÑAMOS
En esta actividad participan los profesionales integrantes de todos los departamentos del museo. El objetivo fundamental es que el público conozca las razones de la selección de las piezas presentadas en las salas del museo desde la perspectiva de las personas que trabajan cotidianamente en el centro.
Programa llevado a cabo durante los meses de abril, mayo y junio, de martes a viernes, a las 12 h., explicando cada semana una sala del museo. Destinado a grupos de adultos no superiores a 20 personas.

A.3.1.2. DE LA MANO DE NUESTROS MAYORES
El Museo de América cuenta con un servicio de Voluntarios Culturales Mayores que se encargan de enseñar, de forma altruista, las Salas de Exposición Permanente a grupos de niños, jóvenes estudiantes y personas mayores. Estas visitas tienen lugar por las mañanas, de martes a viernes. Grupos no superiores a 25 personas.

A.3.1.3. IX SEMANA DE LA CIENCIA (9 a 21 de noviembre)
Siguiendo el leit motiv de la Semana de la Ciencia, *Celebrando la biodiversidad,* se programan visitas guiadas con el tema *Amazonía: diversidad biológica, diversidad cultural.*
Jueves 11 y 18 de noviembre a las 17 h.
Viernes 12 y 19, sábados 13 y 20, domingos 14 y 21 de noviembre, a las 12 h.
Actividad destinada a grupos no superiores a 15 personas.

A.3.2. ACTIVIDADES PARA NIÑOS
A.3.2.1. Taller Infantil "Aventura por América"
Viajando a través de los tejidos y los vestidos, su diseño y colorido.
Octubre 2009 - junio 2010
Para niños de 4 a 10 años de edad.
A través del taller y la visita a las colecciones, los pequeños conocen todos los aspectos relacionados con los tejidos y los vestidos de las culturas amerindias, su diseño y rico colorido.

A.3.2.2. Taller infantil "Aventura por América"
Mercados y mercancías en América
Octubre 2010 - junio 2011
Para niños de 4 a 10 años de edad.
A través de las actividades en el taller y la visita a las salas, los niños aprenden conceptos como la moneda, el intercambio de productos, las rutas comerciales y el comercio de productos americanos.

A.3.2.3. Talleres para Familias
- Taller para padres e hijos *Píntame. Pintura facial en el Amazonas*
Tomando como punto de partida las colecciones del museo, el taller aborda el tema de la pintura corporal como una manifestación cultural compartida por diferentes comunidades de la Amazonía y transmisora de diferentes tipos de mensajes.
Sábados 13, 20 y 27 de noviembre, 4, 11 y 18 de diciembre, de 11 h. a 13 h. Grupos no superiores a 10 niños acompañados por un adulto.

- Día de las Frutas y las Verduras
En colaboración con las Asociaciones Eurotoques y Culinaria, se organiza un taller para familias para conocer el origen y los secretos de algunas frutas y verduras procedentes de América. De la mano de cuatro importantes cocineros, los niños trabajan en la elaboración de recetas con estos productos.
3 de junio de 11 h. a 12.30 h. y de 12.30 h. a 14 h.
A.3.2.4. VISITAS GUIADAS para colegios
Dirigidas por guías voluntarios, adaptadas para grupos a partir de 11 años.
De martes a viernes, con reserva previa (servicio gratuito).

A.3.3. ESCUELA DE VERANO
Se realiza en cada año en la primera y segunda quincenas del mes de julio.

Descubriendo los cálidos pueblos del frío
Objetivo: motivar el interés de los niños por las culturas americanas, e impulsar disciplinas de trabajo en grupo tanto en actividades lúdicas como productivas.
Descripción: A lo largo de 10 días de 8:30 h. a 14:30 h. a los niños se le implica en un marco de responsabilidades que deben asumir, relacionadas con la producción y comercialización de productos relacionados con el ecosistema que se les adjudica, a la vez que deben implicarse en la dinámica social que le permita compartir fiestas, comidas, teatros, prensa y otras actividades propias de un grupo social en una situación de complejidad cultural.
Las actividades de todos los días se inician con una visita al museo para estudiar uno de los aspectos históricos y sociales que se trabajará en la escuela.
Dos turnos: del 5 al 16 de julio y del 19 al 30 de julio. Para niños/as de 6 a 11 años. Plazas limitadas.

A.4. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. EXPOSICIONES TEMPORALES REALIZADAS EN EL MUSEO

De Novohispanos a Mexicanos. Retratos e Identidad colectiva en una sociedad en transición
Mayo - julio 2010
En colaboración con la Embajada de México
Sede: Sala de Exposiciones temporales. Museo de América

Todas íbamos a ser reinas… Pintoras chilenas y españolas. Gabriela Mistral
Septiembre - octubre 2010
En colaboración con la Embajada de Chile
Sede: Sala de exposiciones temporales. Museo de América

Premio Joven 2010. Artes plásticas
Noviembre 2010 - enero 2011
En colaboración con la Fundación General Universidad Complutense de Madrid
Sede: Sala de exposiciones temporales. Museo de América

A.4.2. PRÉSTAMO DE OBRAS PARA EXPOSICIONES TEMPORALES
México 200 años. La construcción de la patria
Sede: Palacio Nacional. México D.F.
Julio - diciembre 2010

Corona y arqueología en el Siglo de las Luces
Sede: Palacio Real de Madrid
Abril - julio 2010
Skin Exhibition
Sede: Wellcome Collection. Londres
Junio - septiembre 2010

Juan de la Cosa y la época de los descubrimientos
Sede: Palacio Manzanedo. Santoña, Cantabria
Junio - agosto 2010

Jai Alai. La pelota en el arte
Sede: Sala Kubo-Kutxa, Kursaal. San Sebastián
Octubre 2010 - enero 2011

Viajeros por el conocimiento
Sede: Residencia de Estudiantes. Madrid
Diciembre 2010 - abril 2011

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. GUÍAS DEL MUSEO DE AMÉRICA
Museo de América. Ediciones ALDEASA. 2005
Museo de América: Guía abreviada. Ministerio de Cultura. 2005

A.5.2. REVISTA ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA
Anales del Museo de América. Edita: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura, n.º 17, 2009

A.5.3. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES TEMPORALES
Catálogo Premio Joven Artes Plásticas 2010, Fundación General Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010

Catálogo *Todas íbamos a ser reinas. Pintoras chilenas y españolas. Gabriela Mistral,* Dinarte, Madrid, 2010

Catálogo *De Novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009

A.5.4. EDICIÓN DE FOLLETOS INFORMATIVOS
De cada una de las actividades reseñadas anteriormente, se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión.

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1 PRESENTACIÓN DE LIBROS Y REVISTAS

22 de abril
Presentación del libro *Viaje al traspasado corazón del mundo. Rebuscando Eldorado por el Amazonas,* de Francisco y Juan Carlos de la Cal Ovejero. Presentación patrocinada por la Sociedad Geográfica Española.

A.6.2. CONGRESOS, CONFERENCIAS Y OTROS EVENTOS
Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina
12 de enero

Reunión de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
26 de enero

Reunión de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)
27 de enero

Curso de Formación de voluntarios ADAMA
15, 16 y 17 de febrero

Reunión de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA)
25 de febrero

Reunión coordinadores voluntarios culturales ADAMA
25 de marzo
Reunión de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
23 de abril

Reunión Coordinadores Voluntarios
28 de abril

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina.
4 de mayo

Asamblea general de ADAMA
17 de mayo

Reunión de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
18 de mayo

Curso de Prevención contra Incendios
19, 20 y 21 de mayo

Congreso Médico de Neurosonología de la Fundación Jiménez Díaz
23 y 24 de mayo

I Encuentro sobre políticas públicas culturales: *museos en Europa e Iberoamérica. Dinamizadores de la ciudad, el territorio y la sociedad.* Organizado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (Ministerio de Cultura) en el marco de la Presidencia española de la Unión Europea.
26, 27 y 28 de mayo

Reunión de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
8 de junio

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina
5 de julio

Visita privada AECID
7 de septiembre

Reunión de Embajadores Iberoamericanos patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la AECID
8 de septiembre

Celebración del Bicentenario de la Independencia de Perú organizada por la Embajada de Perú
9 de septiembre

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina
13 de septiembre

Reunión coordinadores voluntarios
27 de septiembre

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina.
Reunión de la empresa Torras Papel con sus delegados norteamericanos y canadienses.
28 de septiembre

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina
4 de octubre

Junta de ADAMA
5 de octubre

Reunión nuevos voluntarios ADAMA
5, 6, 7, 8 y 9 de octubre

Jornada de bienvenida a los becarios iberoamericanos de la Fundación Carolina.
13 de octubre

Tercer Simposio Europeo sobre Códices del Centro de México, organizado por la Universidad Complutense de Madrid
16 de octubre

Junta de ADAMA
Seminario "La nobleza indígena en el México Novohispano", organizado por la Universidad Complutense de Madrid con la colaboración de la Embajada de México
21 de octubre

Asamblea de la Asociación de Conservadores.
Celebración del bicentenario de la independencia de Chile
23 de octubre

Asamblea General de ADAMA
18 de noviembre

Entrega de Premios del Premio Joven de Artes Plásticas
25 de noviembre

Curso de formación de los nuevos vigilantes de sala
25, 26, 29, 30 de noviembre

XV Conferencia Europea Maya: *Sociedad y organización socio-territorial maya.* Organizada por la Sociedad Española de Estudios Mayas, en cooperación con el Museo de América y la Universidad Complutense de Madrid.
De 29 de noviembre a 4 de diciembre

Seminario: *Proyecto de creación de un Centro Internacional de Lenguas Indígenas de las Américas.* Organizado por el Ministerio de Cultura.
15 y 16 de diciembre

Acto de presentación de la Fundación Fiede para la Investigación y el Estudio del Desarrollo
21 de diciembre

A.6.3. PROYECTOS INTERNACIONALES

Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)
Diez museos etnográficos europeos, de entre los más importantes de la escena internacional, comparten sus experiencias en una serie de talleres sobre temas sociales centrados en torno a las percepciones de las culturas de otros continentes. Los talleres están organizados sobre dos temas principales: la "modernidad" y los "primeros encuentros".
Los equipos de profesionales y científicos de estos museos prepararán también la puesta en marcha de una Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME), de la que podrán formar parte museos de otros continentes para facilitar a todos el intercambio de colecciones, la trans-

ferencia de datos y la movilidad de los profesionales. El Museo de América será sede del IV Seminario Científico del Proyecto RIME durante el mes de abril de 2011, además de albergar, durante el mes de octubre, la exposición itinerante "Modernidad Fetiche" que este proyecto ha desarrollado.

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B.1. ESTANCIAS

Una estancia ofrecida por el Ministerio de Cultura, a través del programa de Ayudas para la Cooperación Cultural con Iberoamérica, con una duración de dos meses (4 de octubre - 3 de diciembre 2010).
Estancia 4-E: Conservación preventiva: Julio César Rodríguez García

B.2. BECAS

Una beca dirigida a profesionales de instituciones culturales de Iberoamérica con una duración de nueve meses, dentro del VII Programa de Becas Endesa de Patrimonio Cultural con Iberoamérica, organizado por la Fundación Duques de Soria y el Ministerio de Cultura.
Difusión y Acción Cultural: Susel Arzuaga Palomino (octubre 2009 - julio 2010)

C. ACCIONES FORMATIVAS PARA ESPAÑA Y OTROS PAÍSES DE LA UE

C.1. BECAS DEL MINISTERIO DE CULTURA

Dos becas de formación museológica ofrecidas a través del Ministerio de Cultura con una duración de nueve meses (abril - diciembre 2010).
Departamento de Colecciones: María Jesús Jiménez Díaz
Departamento de Comunicación: Lorena López Martínez

C.2. PRÁCTICAS FORMATIVAS

Dos prácticas formativas por convenio firmado entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid (Máster de Museología), con una duración de cuatro meses (15 de marzo a 15 de julio de 2010).
Departamento de Comunicación: Fernanda Celis
Departamento de Documentación: Inés Cabello

Una práctica formativa por convenio firmado entre el Ministerio de Cultura y el Centro Internacional de Lenguas de la Universidad de Nantes (Francia), con una duración de tres meses (17 de mayo a 17 de septiembre de 2010).
Departamento de Comunicación: Rodolfo Vicente

Normas para la publicación de originales

ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA es una publicación del Museo de América de Madrid, editada por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura. Tiene por objeto la publicación de investigaciones relacionadas con el americanismo, el patrimonio cultural americano y las Indias.

1. Los trabajos deberán ser *inéditos*. El Consejo de Redacción se reserva la posibilidad de admitir trabajos publicados que, por su especial relevancia, sea de interés darlos a conocer en los *Anales del Museo de América*.

2. En la *confección de originales* se tendrá en cuenta lo siguiente:

2.1. Los originales deberán ir precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), el nombre de la institución a la que están vinculados, la dirección postal, el teléfono, el fax y el correo electrónico.

2.2. *Resumen y palabras clave*. El texto irá encabezado con un resumen de unas 6 a 8 líneas, y un máximo de 6 palabras clave (ambos en *español* e *inglés)*.

2.3. *Formato de página*. Texto mecanografiado a 1'5 espacios, con letra de cuerpo 12 y en tamaño DIN 4. El texto se presentará sin maquetar.

2.4. *Divisiones del texto*. Se recomienda que los artículos se dividan en apartados y subapartados, en el caso de ser necesario.

2.5. *Citas bibliográficas*. Se incluirán en el propio texto. Ejemplos:

.... según ha establecido Lechman (1973:43)
.... atendiendo otras propuestas (Kroeber, 1994:14-17)

La *bibliografía* se redactará al final del trabajo por orden alfabético. Ejemplo:

KROEBER, A. L. (1944): *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology n.º 4. Johnson Reprint Co. Nueva York.

LECHTMAN, H. (1973): "A tumbaga object from the High Andes of Venezuela". *American Antiquity,* 38 (4): 473-482.

LISTA (1881): "Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista". *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid.

SNARSKIS, M. J. (1985): "Simbolism of gold in Costa Rica and its archeological

Perspective", En J. JONES (ed.), *The Ert of Precolombian Gold. The Jan Milchell Collection:* (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.

Las *fuentes manuscritas e impresas* deberán constar en cursiva y con la signatura completa (archivo, legajo, expediente, etc.)

2.6. *Notas a pie de página*. En el caso de ser necesarias se entregaran reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden en que aparecen en el texto.

2.7. *Ilustraciones*. Para ser reproducidas en fotomecánica deberán presentar una buena calidad de reproducción y presentarse en soporte informático. Toda la documentación gráfica (fotografías, cuadros, tablas estadísticas, mapas...) se debe numerar correlativamente para su identificación, y se habrá de aludir a ella explícitamente en el texto (ejemplo, figura 1). Así mismo, deberá ir acompañada de su correspondiente leyenda, fuente y/o fotógrafo al final del trabajo.

2.8. *Entrega de originales*. Para facilitar la publicación se entregarán dos ejemplares mecanografiados junto con un CD-ROM con la versión digital del artículo, preferentemente en procesador de textos Microsoft Word. En el que se incluirán también los cuadros y el material gráfico.

2.9. *Fecha de recepción*. Aunque se aceptarán originales a lo largo de todo el año, el número del año en curso se cierra en mayo, por lo que para su publicación en el mismo es conveniente entregarlos antes de abril.

2.10. *Derechos de autor*. Una vez que el artículo es aceptado por la Revista, los autores ceden los derechos para publicar y distribuir el texto tanto en formato impreso como electrónico, así como para archivarlo y hacerlo accesible en línea. Los textos publicados son propiedad intelectual de sus autores y de la revista, y pueden ser utilizados por ambos, citando siempre la publicación original. Los textos podrán utilizarse libremente para uso educativo, siempre que se cite el autor y la publicación. Los lectores podrán utilizar el artículo en formato electrónico con fines no comerciales, citando la fuente original. No se permite la reproducción o copia del archivo y su posterior publicación en otro sitio web, a menos que se disponga de la autorización expresa de sus autores y de la Revista.

2.11. *Aceptación de originales*. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, aprobará o no su publicación y podrá sugerir al autor (o autores) las modificaciones que crea oportunas tanto formales como de contenido. Asimismo, cuando lo estime conveniente, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo de Redacción.


GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA